الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر
بــــاتنــــــة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

الشّعرية بين أرسطو طاليس و حازم القرطاجني

دراسة مقارنة

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي
تخصص: الشعرية

إعــداد الطــالــب:
الرحموني بومنقاش

إشراف الدكتور:
معمر حجيــج

الموسم الجامعي:
1430/1429 هـ ، 2009/2008 م

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿وَٱللَّهُ أَخۡرَجَكُم مِّنۢ بُطُونِ أُمَّهَٰتِكُمۡ لَا تَعۡلَمُونَ شَيۡـٔٗا وَجَعَلَ لَكُمُ ٱلسَّمۡعَ وَٱلۡأَبۡصَٰرَ وَٱلۡأَفۡـِٔدَةَ لَعَلَّكُمۡ تَشۡكُرُونَ﴾

الآية 78 من سورة النحل

﴿وَمَا تُقَدِّمُواْ لِأَنفُسِكُم مِّنۡ خَيۡرٖ تَجِدُوهُ عِندَ ٱللَّهِ هُوَ خَيۡرٗا وأعظم أجرا﴾

الآية 20 من سورة المزمل

شكر و إهداء

هذا الجهد الذي أنفق فيه من وقت الله على عبده الفضل والمنة فيه لله وحده، فالحمد لله متم النعم والمنن، ثم الشكر الموصول:

- لأستاذنا الفاضل الأستاذ الدكتور معمر حجيج على تكرمه بالإفادة والتوجيه، ومده يد العون بنصائحه القيمة.

- وللأسرة الكريمة جميل الثناء والشكر: جدا وأبا وأما وإخوة، على صبرهم ودعمهم لي طيلة مسيرة البحث الشاقة.

- ونصيب آخر من الشكر لكل الأساتذة والزملاء، الذين لم يبخلوا علينا- من عتبات البحث الأولى إلى أن أصبحت ثماره يانعة- بالدعم والسند، وبالخصوص الأستاذ اليامين بن تومي والزميل منير مهادي.

مقدمة

ما هو الأدب عموما وماهو الشعر خصوصا؟ سؤال طالما كانت الإجابات عنه متعددة بتعدد جوانب دراستهما، فتارة نجد أن الأدب أو الشعر إلهام أو نبوغ، وتارة أخرى نجدهما صورة تعكس المجتمع والعصر، وتارة أخرى يكون الأدب مشجبا للتحليل النفسي، فاشتركت هذه الإجابات في مجملها بجوانب خارجية عن الأدب، ونتيجة التعديل الذي أصاب نظرية الأدب بشكل عام؛ بالانتقال من الخارج إلى الداخل، والاتجاه إلى البحث عن أدبية الأدب؛ تحول السؤال إلى: ما الذي يجعل العمل الأدبي أدبيا؟ وهو التحول الذي أنتج مفهوم الشعرية.

ومع أن مبدأ الانتقال من الخارج إلى الداخل في مقاربة ماهية الأدب تكرس حديثا ، ونتج عنه مفهوم الشعرية، كمصطلح يبحث في ما يجعل من النص الأدبي أدبا، إلا أن مفهوم الشعرية كان حاضرا في كثير من المصادر التراثية، من أرسطو واليونان إلى حازم القرطاجني و العرب القدامى. فلئن كان الإقرار بحداثة المفهوم تنظيرا وتطبيقا أمرا مسلما به، فإن أصوله التراثية تظل سندا لكثير من الباحثين المعاصرين، ومن ثم يبدوا أن فهم التراث- بوصفه قالبا موجودا هناك في التاريخ- مازال حاضرا في عمق الراهن النقدي والأدبي.

إن هذا الحضور التراثي في موضوع الشعرية؛ جعلنا نسعى من خلال هذا البحث إلى إقامة جسور معرفية بين الشعرية، كمفهوم نقدي معاصر وبين أصوله التراثية العربية واليونانية(أرسطو وحازم القرطاجني)، وبالتالي إجراء نوع من الموازنة بين التراث وإمكاناته، وبين ما يمدنا به الراهن من زخم اصطلاحي وإجرائي، تحكمنا في هذا نتيجة بديهية مفادها أن المعاصرة لا مفر منها، وأنها لا تلغي ولا تنفصل عن التراث مطلقا، وبالتالي فإن هذه الدراسة لا تسعى لمساءلة التراث بالحداثة، لأن مفهوم الشعرية مفهوم نجده في التراث، وأرسطو وحازم القرطاجني شخصيتين تراثيتين، بل إن هذه الدراسة هي من قبيل قراءة التراث للتراث، بمعنى أنها قراءة معاصرة للتراث الحازمي والذي بدوره قراءة لتراث أرسطو،أي أنها تتريث كما يسميه محمد عابد الجابري[1].

---

[1] محمد عابد الجابري، نحن والتراث(قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي)، مركز دراسات الوحدة العربية الطليعة، ط1، 1980م.

ولعل هذه النوع من القراءة سيبعدنا عن القراءة السلبية للماضي النقدي، هذه الأخيرة التي تتخذ من الماضي وسيلة إثبات واحتماء للذات في وجه تيارات معاصرة، بفضل إسقاط ما فيه على الحاضر، و لأن التراث يمارس سلطته على الجميع، انقسم الباحثون حوله إلى طائفتين؛ متعصب له ومتعصب عليه. فأما المتعصبون للتراث فقد ظنوا أنه ليس بالإمكان إبداع أكثر مما كان، وأن الأول لم يترك للأخير شيئا، وأما المتعصبين على التراث فقد دعوا إلى القطيعة معه، وغلب عليهم الظن أن ما وصل إليه العقل المعاصر يكفي ويغني عن أطلال الماضي وعن الافتخار بها، وقد كان حازم القرطاجني على وعي بمسألة المفاضلة باعتبار التقدم والتأخر الزمني، عندما قال:" فأما من ذهب إلى تفضيل المتقدمين على المتأخرين بمجرد تقدم الزمان **فليس ممن تجب مخاطبته في هذه الصناعة** لأنه قد يتأخر أهل زمان ثم يكونون أشعر منهم لكون زمانهم يحوش عليهم من أقناص المعاني بسفوره لهم عن أشياء لم تكن في الزمان الأول"[1]، وهكذا يكون الجواب لكلا الفريقين على لسان حازم، بأن التقدم والتأخر الزمني لا يعد معيار يحتكم إليه في المسائل العلمية.

إن المغالاة في الإفراط أو التفريط في تراثنا النقدي، كان أهم سبب دفعنا إلى المطالعة في ماضينا الفكري و النقدي، فكأن القراءة التي يحاول البحث أن يتبناها هو تأكيد أهمية التاريخي في الراهن، والتأكيد على أنه والحاضر جزء من صيرورة علمية لا تنفصل حلقاتها.

ودافع آخر كان من وراء هذا العمل؛ هو التوتر المستمر الذي يعيشه العقل العربي المعاصر، بين جذوره الثقافية العربية والثقافة الغربية، أو ما أسماه الدكتور عبد العزيز حمودة -رحمه الله- في كتابه" المريا المقعرة" بـ" ثقافة الشرخ"[2]، حيث أصبح الشك يلف العربي حول الهوية الثقافية لتراثه، إذ " لا يجوز أن نقول إن أرسطو قال واحد زائد واحد يساوي اثنين، وأن هذه الحسبة في كلام العرب مأخوذة من أرسطو، قال قدامة وحازم المدح بهذه الفضائل يحسن منه الوسط فلا إفراط ولا تفريط، والفضيلة وسط بين رذيلتين، وهذا في كلام أرسطو، وفي كلام سيدنا رسول الله- صلى الله عليه وسلم- فهل تقول إنه عند قدامة من

[1] أبو الحسن حازم القرطاجني:منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (تحقيق محمد الحبيب بن خوجة)، تونس1996م.ص:378.
[2] عبد العزيز حمودة، المريا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، جمادى الأولى 1422 هـ أغسطس 2001م، الكويت.ص:24.

كلام أرسطو مرة ثانية ليس هذا من العقل"[1]، فهل نملك فعلا تراثا عربيا خالصا؟ أم أن تراثنا مزيج من الثقافات الهيلينية والفارسية واليونانية؟.

وثالث الدواعي ما كتبه مجموعة من الباحثين حديثا* في مسألة الشعرية العربية والغربية من زوايا مختلفة أولا، وما كتب حول إشكالية المثاقفة في التراث الفلسفي والبلاغي العربي ثانيا، فتبلور لدينا موضوع المقارنة بين شعرية حازم القرطاجني وشعرية أرسطو طاليس.

وأما اختيارنا لأرسطو وحازم كشخصيات تمثل التراث، فمرده طبيعة الموضوع، حيث أن أرسطو يعتبر بحق أبو الشعرية، وهو الملهم الأول الذي استلهم من أفكاره النقد الأدبي ، فقد أثنى عليه تدوروف عندما وصفه بالإنسان الذي خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب[2].

أما حازم فهو شخص يغنينا ذكره عن التعريف به، وهنا يكفي أن نحيل على ما ذكره "المقري" في "نفح الطيب" عندما قال: "أثنى عليه العبدري في رحلته فقال **حازم وما أدراك ما حازم** وقد عرفت به أزهار الرياض مما يغني عن الإعادة"[3]، كما أن بلاغته تثير الجدل بين أوساط الدارسين من حيث تأثره بأرسطو من عدمه، ولأنه عاش أيضا في زمن ازدهرت فيه الدراسات القرآنية والبلاغية والفقهية، كما انتشرت الشروح الفلسفية والمنطقية اليونانية، أي أنه عاش في زمن تلاقى فيه تياران؛ تيار محلي(الدراسات القرآنية والبلاغية والفقهية) وتيار وافد(الشروح الفلسفية والمنطقية اليونانية)، فكان كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء وقفة حقيقة على كيفية الحفاظ على الخصوصية المحلية والاتصال بالآخر، وحازم عاش أيضا في زمن سياسي عصيب؛ فقد عايش أيام سقوط الأندلس وتفكك الحضارة العربية ودويلاتها. فلماذا لا نتمثل تراثه الفكري بغية امتلاكه كمشروع نقدي وعلمي إصلاحي؟.

---

[1] محمد محمد أبو موسى، تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني المتوفي 284هـ،مكتبة وهبة القاهرة، ط1، 1427هـ-2006م ،ص: 131.

* يمكن أن نشير هنا إلى بعض من هؤلاء الباحثين مثل ما كتبه محمد محمد أبو موسى في تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني سنة 2006م، وما كتب أحمد الجوة في بحوث في الشعريات سنة 2004م، أو ما كتبه محمد العمري سنة 1999م في البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، أو مقاله "ثلاث لحظات في تاريخ الشعرية، أرسطو و حازم وجاكبسون" المنشور في مجلة علامات، العدد 13-2000.

[2] رابح بوحوش، ا لأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار،(د،ت. د،ط) عنابة، الجزائر.ص:58..

[3] أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر،بيروت،1968م. الجزء2. ص: 589.

وإذا كانت أسباب اختيارنا لهاتين الشخصيتين يعود لتميزهما في النقدين العربي واليوناني وريادتهما في هذا التميز ، فإن اختيارنا لكتاب فن الشعر لأرسطو ومنهاج البلغاء لحازم يكون نتيجة حتمية لأنهما تناولا قضايا الشعرية بخلاف كتبهما الأخرى.

ومن هنا اتجه البحث بفصوله الثلاثة إلى مناقشة إشكالية رئيسية، ومجموعة من الفروض المتعددة، كلها تدور حول شعرية أرسطو وشعرية حازم القرطاجني، فأما الإشكالية المحورية التي نحاول مناقشتها هي: هل في شعرية حازم القرطاجني ما يفيد أنها صدى لشعرية أرسطو؟ أو بمعنى آخر: هل تأثر حازم بأرسطو في تنظيره للشعرية؟، ومن ثم تجرنا هذه الإشكالية الأساسية إلى الفروض والتساؤلات الآتية: ما هي أوجه التشابه والاختلاف بين بلاغي عربي عاش في بيئة ثقافية أساسها عقيدة التوحيد وجمالية الشعر الغنائي، وبين فيلسوف إغريقي عاش في بيئة يونانية مخالفة للبيئة العربية، أساسها الشعر التمثيلي أولا ؟ ثم كيف فهم أرسطو الشعرية وكيف فهمها حازم؟ وهل ألمت شعريتهما بالظاهرة الأدبية؟.

لقد اخترنا للإجابة عن هذه الإشكالية المنهج المقارن، وبالذات المدرسة الفرنسية التي تبحث عن الاتصالات المباشرة أو علاقة التأثر والتأثير،ومن ثم فقد تأسست خطة البحث على تمهيد وثلاث فصول، بحيث خصصنا التمهيد للإجابة عن مساءلة الشعرية مصطلحا ومفهوما، ووقفنا عند أهم التنظيرات لها، وفي علاقة كل ذلك مع المباحث اللغوية والأدبية الأخرى.

وبحثنا في الفصل الأول شعرية أرسطو، على اعتبار السبق الزمني والسبق في تأسيس الشعرية، وعنوناه بـ" النسق الفلسفي الأرسطي بين نظرية الأدب وشعرية الفنون"، وحين نظرنا إلى فن الشعر بدا لنا أن أرسطو -وهو ينظّر للظاهرة الأدبية- متوزع بين الأدب وباقي الفنون؛ وذلك للسياق المعرفي العام الذي أبدع فيه كتابه " فن الشعر"، وهي السياقات التي سنفصل فيها في ثنايا البحث، ثم أتينا على ذكر ما يمثل التنظير للشعرية عند أرسطو، وتولد عن هذا التنظير عدة مفاهيم ومصطلحات؛ فأجملناها في أربع محاور وهي المحاكاة- المحور الرئيسي في شعريته- و الحكاية، التعرف والتحول، وأخيرا التطهير، كما شكل النظام الإجناسي ميزة هامة في تناول حازم للشعرية، فكان أول من قسّم الشعر تقسيما ثلاثيا، وأهم

هذه الأجناس الأدبية عند أرسطو الشعر التراجيدي الذي أخذ النصيب الأكبر من كتابه "فن الشعر".

وأما الفصل الثاني فبحثنا فيه شعرية حازم القرطاجني و ما يميز مقولاتها تحت عنوان "ضرورة العلم بالشعر عند حازم القرطاجني" ؛ إذ ظل المنهاج كتابا للتنظير ومن ثم للشعرية، على الرغم من أن حازم صرّح فيه بأنه كتاب في البلاغة المعضودة بالأصول المنطقية والحكمية، فاستوقفنا هذا التصنيف الحازمي كما استوقفتنا تجليات الشعرية في هذا الكتاب من خلال العنصر الأول من هذا الفصل، وكان من تجليات الشعرية مفهوم الشعر ، وقوانين الصناعة الشعرية التي ضبطها حازم في ترتيبات واصطلاحات كثيرة، أبرز هذه الترتيبات المحاكاة والتخيل والتخييل والإغراب والتعجيب، كما تميزت أدبية الشعر عند حازم بوقوفها على عنصر الوزن ضمن نظرية التناسب الفلسفية والمنطقية المغايرة لأسس الأوزان عند العروضيين.

ويتخصص ثالث الفصول في المقارنة بين شعرية العلمين، وعنونا هذا الفصل بـ: "المؤتلف والمختلف بين شعرية أرسطو وشعرية حازم "، وقبل عقد المقارنة بين خصائص الشعرية عند المنظرين، حاولنا رصد مواقف الدراسين الخاصة بمسألة تأثر القرطاجني بأرسطو وما تثيره هذه النقطة من إشكاليات، ثم سعينا إلى تبيان أوجه الاختلاف والتشابه بين حازم وأرسطو من خلال مفاهيما للشعرية، ورأينا أن أبرز النقاط التي نستجلي منها المشترك بينهما وغير المشترك هو مفهوما الشعر والخطابة، والمحاكاة والتخييل، و الأوزان والإيقاعات كما حددها أرسطو وحازم.

وكانت استعانتنا بالله أولا، ثم كان سندنا في هذا جملة من المراجع والمصادر التي كانت الخلفية والمعيار الذي يجب أن نقيس عليه مدى علمية آرائنا، ولعل من أهم هذه المراجع والمصادر مدونة الدراسة المتمثلة في كتابي فن الشعر و كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء، فأما فن الشعر فاستفدنا من ترجمة د عبد الرحمن بدوي، كما استفدنا من ترجمة محمد شكري عياد الصادرة سنة 1967م، وأما منهاج البلغاء وسراج الأدباء فقد أفادنا تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة وتقديمه وتعليقه على الكتاب أيما الانتفاع، كما استفدنا مما كتبه د جابر عصفور الذي كان له الأثر بالغ في توجيه البحث نحو غايته المنشودة، وبخاصة كتابيه: الصورة الفنية

في التراث النقدي والبلاغي عند العرب وكتابه مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ودون أن ننسى الآراء القيمة لأحمد الجوة في بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات.

لقد حاولنا في فصول البحث وثناياه أن لا نخلط بين أمرين، كانا من أهم الصعوبات العلمية التي واجهناها في هذا البحث، وهذان الأمران هما الفصل بين الشعرية كنظرية للشعر، برع فيها العرب القدامى، وبين الأدبية كعلم للأدب أسس لها الغرب، من أرسطو حتى الشكلانيين الروس.

ويلاحظ اتساع موضوع الشعرية عند أرسطو، واتصاله بالفلسفة تارة وبالبلاغة والعروض والمنطق تارة أخرى، ولهذا استلزم فصل الرؤى الشعرية عن غيرها من الآراء المبثوثة في كتاب أرسطو وحازم؛وهو أمر ليس بالسهل بل يتطلب الدراية والإلمام الكامل بالفلسفة والبلاغة والشعرية وغيرها من هذه المعارف المتداخلة في مدونتي البحث، كما انجرعن نقص الشروح لكتابيهما صعوبة أخرى.

ولم تكن الغاية القصوى التي كنا نمني بها أنفسنا من خلال هذه المقارنة، هي حسم خلاف علمي بين الدارسين، في قضية تأثر حازم بأرسطو من عدمها، كما لم يكن منتهى غايتنا نفي أو إثبات صفة التأثر والتأغرق في حازم، لأننا لا نرى في التأغرق صفة سلبية، فالتاريخ يطالعنا -ومنذ القدم- على علاقات تأثر وتأثير بين مختلف الثقافات، بقدر ما كان هدفنا الأسمى إبراز مقولات الشعرية عند العلمين في بداياتها الأولى، وتفردهما في التنظير الأدبي.

وأخيرا لا ندعي أن هذه القراءة المقارنة في تراث ثقافة أمتين قالت رأيا فاصلا، بل هي رؤية حاولت الاقتراب من جوهر الإشكال، ومن تراث يقبل القراءات المتجددة ومختلف التأويلات، مع طموح أكبر في فهم " فن الشعر" عند العرب، وبخاصة الفلاسفة المسلمين الذين أخذ عنهم حازم أولا، لأن العودة إلى ما قاله هؤلاء الفلاسفة، وما فهموه عن ثقافة الآخر، هي أكبر مرشد للمقارنة بين الشعرية العربية والغربية.

وعلى الله قصد السبيل.

مدخـــــــــــــــل

تعمّق البحث في الشّعرية خلال العقود الأخيرة، وذلك بسبب التحوّل الملحوظ في نظرية الأدب وعلوم اللغة ومناهجها، والنظرة إلى وظيفة الأدب. إذ أصبح الاهتمام الأكثر إلحاحا هو الكشف عن جمالية الأدب، أي ما الذي يجعل من الخطاب الأدبي أدبا، فلم يعد موضوع علم الأدب الإجابة عن السياقات الخارجية وإنما يهتم "بالإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟"[1].

فلم يكن الحقل الأدبي بعيدا عن الثورة المعرفية التي عرفتها العلوم أواخر القرن التاسع عشر، وساد الانطباع بأن الدراسات البلاغية والانطباعية لا تفيان بغايات الدراسات الأدبية، بالإضافة إلى الصدى الذي أحدثه مشروع العالم اللغوي "دي سوسير"(Ferdinand de Saussure)[*]حين ميّز بين اللغة والكلام واللسان، والقول باعتباطية العلامة اللغوية، إيذانا بظهور مفهوم الشّعرية كوظيفة لسانية، غيّرت من طبيعة الرؤية إلى ما هو أدبي وما هو غير أدبي. فما هي الشّعرية؟

وإذا كانت هذه النقلة المعرفية في المجال الأدبي واللساني بالخصوص، هي الخلفية العلمية والفكرية التي انبثق منها مفهوم الشعرية، فإن خلفيته الاصطلاحية واللغوية أنها مصطلح لساني يوناني(poetic)، يتكون من ثلاث وحدات لغوية:(poeim) وهي وحدة معجمية تعني في اللاتينية الشعر أو القصيدة، واللاحقة (ic) وهي وحدة مرفولوجية (morpheme) تدل على النسبة وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل[2]. وقد حاول النقاد العرب المحدثين نقل هذا المصطلح، في صورته الحديثة إلى النقد العربي، فاختلفوا في تسميته بين: الشّعرية، الأدبية، الإنشائية، الشاعرية، بويطيقا، بويتيك....

وتعود أصول هذا المصطلح الأولى إلى "أرسطو" وكتابه "فن الشعر"، والذي ترجمه العرب القدامى (أبو بشر متى بن يونس القنائي 328 هـ) إلى "أبويطيقا" ، أما في تراثنا العربي، فقد ورد المصطلح في كثير من نصوصه بدلالات مختلفة، ومن هذه النصوص[3]:

[1] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال، المغرب، 1988م. ص:24.
* دي سوسير (1857، 1913) : لساني ولغوي سويسري، من مواليد جنيف، وهو مؤسس اللسانيات الحديثة.
[2] رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار،(د،ت.د،ط)، عنابة الجزائر. ص: 57.
[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط1، 1994م. ص: 12.

- قول الفارابي:"والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها. فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولا ثم **الشّعرية** قليلا قليلا".

- قول ابن سينا: "إن السبب المولد للشّعر في قوة الإنسان....وانبعثت **الشّعرية** منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعادته".

- قول حازم القرطاجني:"وكذلك ظن هذا أن **الشّعرية** في الشّعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع.وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية"[1].

والملاحظ على المصطلح في النصوص التراثية، أنه لا يحمل مفهومه النقدي واللساني، ذلك أن الشعرية : " لم يعرفها العرب القدماء بمعناها الحديث، وإنما ترددت عندهم ألفاظ من قبيل، شاعرية، شعر شاعر، والقول الشعري، والقول غير الشعري والأقاويل الشعرية، ثم ولج المصطلح في الدراسات الحديثة كعلم موضوعه الشعر، أو علم الأدب"[2]، وهنا نستثني نص حازم القرطاجني، لأن لفظ الشعرية في نصه السابق يحمل معناه النقدي، فالقرطاجني يرفض أن يكون الشّعر تنظيما عشوائيا للألفاظ والأغراض، بل للشّعرية في الشّعر قوانين تتحكم في عملية بنائه.

وأما المصطلح كمفهوم نقدي ولساني في الدرس الأدبي الحديث، فهو المفهوم الذي يعالج الوظيفة الشعرية من بين الوظائف الأخرى في نص ما، أي أنها تهتم بالوظيفة الشعرية في النصوص الشعرية والأدبية، بحثا عما يجعل منها شعرية وأدبية.

من هنا تكون الشّعرية محاولة لبسط الصرامة العلمية في الحقل الأدبي، من خلال البحث عن قوانين للخطاب الأدبي أو الشعري، إنّها حقل همّه الوحيد إيجاد "إجماع جمالي"، أو لقاءات ممكنة بين المفاصل الجمالية التي تشكل جسد النص، لا على اعتبار هذا الأخير واقعة منجزة بل بالبنى المجرّدة للأدب؛أي أن حقل اشتغال الشّعرية ليس العمل الموجود أو ما وجد

[1] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، ط2، 1981.ص: 28.

[2] مولاي على بوخاتم،مصطلحات النقد العربي السيميائي الإشكالية والأصول والامتداد، إتحاد الكتاب العرب 2005 دمشق. ص: 64.

سابقا، بل بالخطاب الأدبي نفسه، يقول "تدوروف"(T. Todorov)* :"ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع **الشّعرية،** فما تستنطقه هوخصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي."[1]، ولعل المقصود بخصائص الخطاب هي تلك العناصر الداخلية الموجودة في العمل الأدبي، والتي بها يتميز الأدبي عن غير الأدبي، وبفضلها أمكن وضع علم للأدب، يسعى لمعرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة أي عمل أدبي **" فالشّعرية** إذن مقاربة للأدب "مجردة" و"باطنية" في الآن نفسه"[2] بمفهوم تدوروف.

ويحمل مصطلح الشّعرية مفهوما آخر؛ وهو مجموع الاختيارات التي ينتهجها الكاتب من مجموع الإمكانيات المتاحة له أدبيا، إذ يقول "دافيد فونيتن": "تدل على مجموعة من الاختيارات المميزة التي يقوم بها الكاتب بوعي أوبغيروعي في نظام التأليف والأجناس والأسلوب والموضوعات"[3]، فشّعرية المتنبي مثلا هو ما اختاره المتنبي في نصه وأدبه من مجموع القواعد الجمالية الأدبية المتاحة له.

لقد كان الشّكلانيون الروس أول من نبّه إلى دراسة الأدب دراسة علمية داخلية في أواسط القرن العشرين، ذلك أن الدراسات المقاربة للأدب من قبل ، كانت تستند في معالجتها له إلى الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ وعلم الجمال، فأخذت الشكلانية الروسية على عاتقها توسيع الدرس اللساني ليشمل الدرس الأدبي، هادفين إلى تأسيس علم للأدب أساسه اللغة، باحثين عن أدبية الأدب، يقول "إيخنباوم" في هذا المقام:" إن كل ما تتميز به [أي الشّكلانية]، هو محاولتها إنشاء **علم مستقل للأدب،** مهمته دراسة المادة **الأدبية** بالمعنى الدقيق للكلمة، والسؤال بالتالي فيها ليس كيف يدرس الأدب؟....وإنما هو ما هي(الماهية) الفعلية لموضوع بحث الدراسة **الأدبية"**[4].

هذا العلم إذن يعنى بالأدب كله، شعرا ونثرا،أو بعبارة تدوروف "يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي **الأدبية"**[5]،ومن هنا كان هدف الشكلانيين هو

* تزفطان تدوروف (1939): لغوي ولساني ومن منظري نظرية الأدب ومن مترجمي أعمال جماعة الشكلانيين الروس، وهو كاتب فرنسي من أصول بلغارية، من مواليد مدينة صوفيا، يعتبر كتابه " الشعرية" من أهم المراجع في الشعرية الحديثة.

[1] تزفيطان تدوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط1 1987م. ص: 23.

[2] المرجع نفسه. ص:23

[3] محمد القاسمي، الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي من موقعfikrwanakd.aljabiabed.net. بتاريخ : 28 جوان 2006م.

[4] عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق.2000م. ص: 26.

[5] تدوروف، الشعرية. ص: 23.

إقامة علم للأدب بكل تصنيفاته الشعرية والنثرية،أي العناية بدراسة خصائص الأدب (الأدبية)، أو السمات التي تجعل من المقول أو الملفوظ أدبا، ولعل هذا الطرح الشكلاني يضعنا أمام إشكالية حقيقية هي: هل الشعرية علم للأدب كله، كما يتصور تدوروف والشكلانيون الروس؟، أم أنها علم للشعر فقط، يهتم بما يجعل من النصوص نصوصا شعرية؟.

1-الشّعرية علم للأدب أم علم للشّعر:

يعترضنا سؤال في موضوع الشّعرية: هل هي علم للأدب يهتم " بشروط المحتوى"، أم أنها علم خاص باللغة الشّعرية؟ بمعنى آخر: هل من مهام الشعرية تمييز ماهو أدبي عن غير أدبي، أم تمييز ماهو شعري عن ما هو نثري؟.

إن مصطلح الشّعرية يشير في اصطلاحه اللغوي إلى الشّعر، أو على الأقل إلى ما يعطي الصبغة الشّعرية والشاعرية* لعمل ما، وهو التصور ذاته الذي ساد قديما، إلى أن طالعتنا الدراسات الحديثة بأن موضوع علم الأدب ليس الأدب إنما الأدبية. ففي كتاب الشّعرية لتدوروف قول يعمّق هوة الإشكال حين يقول:" وستتعلق كلمة **شعرية** في هذا النص **بالأدب كله سواء كان منظوما أم منثورا**، بل قد تكاد تكون متعلقة على وجه الخصوص بأعمال نثرية ولكي نبرر إستعمالنا لهذه اللفظة يمكننا التذكير بأن أشهر الشّعريات، شّعرية أرسطو؛ لم تكن نظرية تتصل بخصائص أنماط الخطاب الأدبي ثم إن اللفظة غالبا ما استعملت بهذا المعنى في الخارج لقد حاول الشكلانيون الروس بعثها في السابق وأخيرا تظهر في كتابات "رومن جاكبسون" لتعني علم الأدب"[1].

وبهذا فإن تدوروف يستند إلى غيره في تحديد موضوع الشّعرية، وفي هذا المقام يورد قولا لـ"بول فاليري"(Pool vallery) نورده بدورنا:" يبدوا لنا أن اسم **شّعرية** ينطبق عليه إذا ما فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث

---

* الشعرية خصيصة نصية أما الشاعرية فهي خصيصة يختص بها الشاعر.

[1] تدوروف، الشعرية ، ص: 24.

تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة القواعد والمبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"[1].

وفي المقابل يقف جون كوهن(jean Cohen) موقف الرافض لشّعرية ترتبط بالأدب كله، فيفتتح كتابه بقوله: "**الشّعرية** علم موضوعه **الشّعر**"[2]،وفي أثناء هذه المواقف نلمح موقف رومن جاكبسون(R.Jakobson)* الذي يحاول جمع كل الآراء بقوله:" تهتم الشعرية، بالمعنى الواسع للكلمة، **بالوظيفة الشّعرية** لا في الشّعر فقط حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشّعرية"[3].

إن بعض الدارسين يرفضون أي شّعرية لا تفصل الشّعر عن باقي الخطابات الأدبية، وهي عندهم علم للشعر فقط؛ ذلك أن الشّعر-حسب رأيهم- يعد " نوع بالنسبة إلى جنس الكتابة، وجنس بالنسبة إلى أنواعه"[4]،ولعل القول بتصنيف الأدب إلى شعر ونثر، لم يعد له الأهمية بما كان، بسبب تلاشي الحدود الفاصلة بينها، وبسبب التداخل الذي تشهده الأجناس الأدبية، بل إن كثيرا من الخصائص المشتركة بين الشعر والنثر تسمح لنا بتجاوز عقبة تصنيف الشّعرية أهي علم للأدب أم علم للشعر، فهذا جاكبسون يقول:" إن الحد الذي يفصل الأثر الشعري عن كل ما ليس أثرا شعريا هو أقل استقرارا من الحدود الإدارية للصين"[5].

ومن ثم يصبح الإبداع بأجمعه نص، ويكون للسينما والمسرح والنحت والقصيدة والرواية شّعريتها، بل وحتى أساليب الإعلانات لها شّعريتها، إلا أن الملاحظ في الدراسات العربية الحديثة، أن مصطلح الشعرية يستخدم مقرونا بالحديث عن الشّعر، أكثر مما يستخدم أثناء الحديث عن الفنون النثرية، فالمتأمل لكتاب "الشّعريات" لـ"عزالدين المناصرة" أو"الشّعرية العربية" لـ"أدونيس"، أوحتى كتاب "جمال الدين بن الشيخ" "الشّعرية العربية"؛

---

[1] المرجع السابق. ص: 23، 24.
[2] جون كوين، بناء لغة الشعر، ص: 17.
* رومان جاكبسون (1896، 1982) : لغوي ولساني أمريكي من أصل روسي، ومن مواليد مدينة موسكو الروسية، انضم إلى حلقة براغ اللسانية سنة 1920. وأصبح رئيسا لها سنة 1939، اشتهر ببحثه في وظائف اللغة التي أجملها في ستة وظائف، يعتبر كتابه " قضايا الشعرية" أهم الكتب التي تناولت مسائل في الشعرية
[3] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص: 35.
[4] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص: 14.
[5] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص: 10، 11.

يلحظ استقصاء هؤلاء النقاد لمختلف المفاهيم والنظريات المتعلقة بالشّعر في النقد العربي أو الغربي دون التطرق لبقية الفنون الأدبية.

إن الشّعرية باعتبارها تسعى إلى الكشف عن قوانين الإبداع، فإن النص هو موضوعها الوحيد، ليس النص المحقق ولكنه الخطاب المحتمل، أي أن موضوعها هوالنسق كما يجب أن يكون،فالشّعرية مفهوم علمي يهتم بكل ما يهدف إلى إثارة الانفعال الشّعري، يحقق هذا المصطلح امتيازه في الشّعر، على اعتباره أسمى صور التعبير، دون أن يعني هذا إقصاء باقي فنون التعبير.

2- نمذجة الشّعرية:

أ/ الشعرية من المنظور العربي:

1- الشّعرية العربية القديمة:

كان النقد العربي في الجاهلية مرتبطا بالشعر، فقد كان شفويا ذوقيا، يتحكم فيه التأثر الناتج عن السماع، هذا التأثر يكون ببعض جزئيات الشّعر كمعنى بيت من الأبيات، أو صورة فنّية من الصور، أو إيقاع من الإيقاعات. كما تميز النقد العربي القديم بوجود مايشبه "المؤسسات" النقدية، كبلاط المناذرة في الحيرة، وبلاط الغساسنة في الشام، أو كسوق عكاظ.

وكان الناقد في العصر الجاهلي يتمثل في جمهرة الشعراء، الذين آمنوا بفكرة المثل الشعري الأعلى، الذي قدم نماذجه امرؤ القيس والنابغة و زهير والأعشى وغيرهم، وإذا تأملنا النصوص المأثورة عن الشعرية الجاهلية سنجد أنها ترتكز على مجموعة من الأفكار الأساسية أهمها:

- الشّاعر الكبير هو الناقد المميز ؛ وفي هذا المقام يتميز "النابغة الذبياني" بتذوقه الشّعري.
- فكرة "شياطين الشّعر" من أبرز الأفكار والأكثر رواجا في الشعرية العربية القديمة؛ حيث يزعم الكثير من الشّعراء أنّ لهم شياطين توحي لهم بالشّعر.
- المفاضلة بين الشّعراء وتمييز أخطائهم؛ وكان الإنشاد سبيلا لإظهار الإعجاب تحت مسمى "فلان أشعر من فلان"، كما كان الجاهليون يحسنون الإنصات ويلحظون أخطاء الشّعراء.

وإذا ما طوينا عصر الجاهلية وانتقلنا إلى عصر الإسلام، فإننا حتما سنلحظ تحولا أحدثه الخطاب القرآني، من خلخلة معرفية وقطيعة مع العقلية الجاهلية، فقد تجاوز الخطاب السماوي القدرة الكلامية البلاغية العربية، فكان القرآن أن أحدث " تحوّلا جذريا وشاملا: به وفيه تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة، ومن ثقافة البديهة والارتجال، إلى ثقافة الروّية والتأمل؛ ومن النظرة التي لا تلامس الوجود إلاّ في ظاهره الوثني إلى النظرة التي تلامسه في عمقه الميتافيزيائي وفي شموليته، نشأة ومصيرا ومعاده"[1].

وكان لهذا التفوّق القرآني أثر في ظهور دراسات ساهمت في إثراء الشّعرية العربية، بعد أن أخذ الدرس الأدبي وجهة المقارنة بين الشّعر والقرآن، ومن أبرز المفاهيم الشّعرية التي ظهرت بعد هذا:

ـ **الشّعر نظم**: إن سر إعجاز القرآن الكريم في نظر الجرجاني هو النظم، ويعرفه بقوله: "واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخّل بشيء منها"[2].

ونظرية النظم تقترب من مفهوم الأسلوب ومن مفهوم الشعرية بوصفها توصيف بنائي للخطاب سواء كان قرآنا أم شعرا أم نثرا، وهي تبنى على مبدأ العلائقية ، أي علاقة اللفظ مع اللفظ وعلاقة المعنى مع المعنى وعلاقة المعنى مع اللفظ.

لقد نبهت شّعرية النظم الجرجانية، في سياق ما شغل النقاد العرب القدامى، وانقسامهم بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى،إلى مسألة جديدة حقا، إنها مسألة "معنى المعنى"، والتي يقول عنها في دلائل الإعجاز:"وإذا عرفت هذه الجمل فها هنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول المعنى، ومعنى المعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي نصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[3]. ويميز الجرجاني بين المعنى العقلي والمعنى التخييلي؛ فالمعنى العقلي هو المعنى المتعلق بلغة

---

[1] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب بيروت ، ط1 1985م. ص:35،36.

[2] أبو بكرعبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني: دلائل الإعجاز،تحقيق:محمد التنجي، دار الكتاب العربي بيروت، ط1، 1995 م.ص: 77.

3 المصدر نفسه . ص: 203،204.

الاتصال اليومي، والمعنى التخييلي الذي لا يمكن أن يقال عنه صدق وأن ما نفاه منفي، وهو متعلق باللغة الأدبية.

- **الشّعر قول موزون مقفى يدل على معنى**[1]: قسّم "قدامة بن جعفر" كتابه "نقد الشّعر" عدة أقسام، محاولا من خلاله تقريب عملية الإبداع الشّعري. وأول مفهوم يواجهنا في هذا الصدد تعريفه للشّعر: (القول الموزون المقفى الدال على معنى) وهو تعريف ينطلق من "البنية السطحية"، فالشعر بناء لغوي يشترط فيه وزن وقافية، ويشترط فيه تضمنه لمعنى معيّن.

- **الشّعر محاكاة و تخييل**: يعتبر هذا المفهوم من أهم المقولات في الشّعرية العربية القديمة، وهو المبحث الذي خصصنا له حيّزا في بحثنا هذا.

لقد كانت الشعرية العربية في العصر الجاهلي، تابعة للقول النقدي الشفهي، من حيث نظرتها الجزئية الناتجة عن فعل الإنشاد والسماع، أما المفاهيم الشعرية التي جاءت بعد ذلك - أي في العصور الإسلامية- فقد تضمنت إشارات لا يستهان بها، تكاد تكون نفسها المفاهيم التي تنادي بها الشعرية الغربية الآن، وهو ما سنلمسه في تحليلنا لشعرية القرطاجني، كما التصقت الشعرية العربية القديمة بالشعر كثيرا، وقل ما نجد اهتماما بالنثر.

2- المصب الغربي في مفهوم كمال أبوديب*:

يبدوا أن النقاد العرب المحدثين المهتمين بالشعرية، يسيرون على خطى النقاد الغرب في تنظيراتهم للشعرية، ذلك أن:" الكاتب الغربي يرى في الشّعرية متغيرات لا يستقّر عندها وبالتالي تعترض سبيله،ولذلك يحاول ما استطاع إيجاد مخرج لهذه الأشكال. ويسير على خطاه الكاتب الشرقي حديثا يترجم ما يكتبه في قضية تلتقي في العنوان ولكنها تختلف مضمونا رغم حداثتها المعاصرة وهذه القضية هي ًالشعريةً"[2].

ومن العرب المهتمين بالشعرية حديثا كمال أبوديب، الذي يرى أن أي محاولة لضبط الشعرية ضبطا دقيقا وشاملا، ينبغي أن يتم ضمن معطيات علائقية، أو مفهوم أنضمة

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: س. أ. بونيباكر، مطبعة بريل، لندن 1952م. ص: 02 .

* كمال أبو ديب: أستاذ كرسي اللغة العربية في جامعة لندن منذ عام 1992. ترأس قسم الأدب المقارن في الجامعة نفسها بين عامي1994-1996. حائز على عدد من الجوائز العالمية والعربية، من أشهر كتبه: " جدلية الخفاء والتجلي"، " الرؤى المقنعة"، " في الشعرية"، " في البنية الإيقاعية للشعر العربي".

[2] عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005م. ص:06.

العلاقات، ومن هنا أنكر تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة، كالوزن والقافية والإيقاع الداخلي أو الصورة، أوالرؤيا أو الانفعال أو الموقف الفكري والعقدي يقول: "فالشعرية إذن خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[1]، فالشعرية خاصية نصية، انطلاقا من أن مجموع العلاقات التي تنمو في النص، تقع في سياق دون أن يكون شعري، ولكنها تشكل مع مكونات أخرى فاعلية خلق الشعرية، فلا توصف الشعرية إلا من حيث يمكن أن تتكون وتنشأ، أي في بنية كلية.

وما دامت العلائقية النصية هي محور الشعرية؛ فإن اللغة هي الضابط الفصل في شعرية النصوص، انطلاقا من أن: "المادة الوحيدة التي يطرحها النص الشعري للتحليل هي لغته هي وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة أو في الفضاء الصوتي"[2]، وهنا يستعير أبوديب من "تشومسكي"(Noam Chomsky)[*] مفهومي "البنية السطحية" و"البنية العميقة"، ويبني على أساسهما ما يسميه "الفجوة: مسافة التوتر"، حيث يقول: " يمكن مبدئيا بلورة مفهوم الفجوة: مسافة التوتر في إطار مفهومين جوهريين في دراسة اللغة حددها وطور تطبيقاتهما بشكل خاص " تشومسكي" في دراساته التوليدية والتحويلية هما مفهوما البنية السطحية والبنية العميقة"[3].

إن الشعرية عند أبي ديب لا تعدو أن تكون إلا إحدى وظائف الفجوة: مسافة التوتر، وهو المفهوم الذي يرى بأنه غير مقتصر على الشعرية فقط، بل عنصر أساسي في التجربة الإنسانية بأجمعها، ومجمل ما في المصطلح المركب؛ أن هناك فجوة تزداد حدة بين المستوى السطحي والمستوى العميق للنص؛ وأن الفجوة تصبح في لغة الشعر أساسا فعليا للكتابة، وينمذج أبوديب على ذلك بمجموعة تطبيقات على عدد من القصائد كقصائد أدونيس.

---

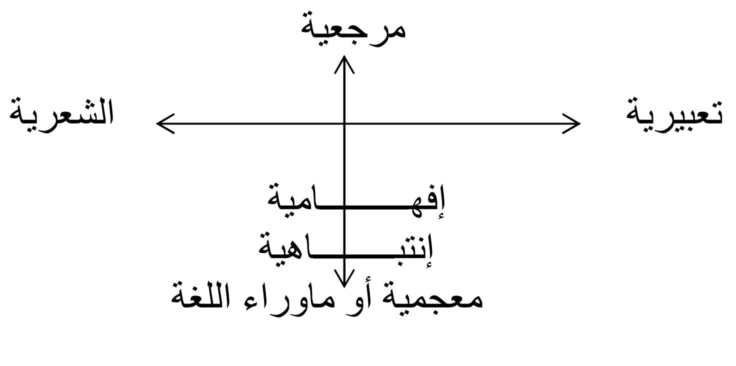
[1] كمال أبو أديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م.ص:14.
[2] المرجع نفسه. ص: 14.
* تشومسكي: (1928) لساني ولغوي أمريكي من مواليد فيلادلفيا الأمريكية ومن عائلة برجوازية يهودية.
[3] كمال أبوديب، في الشعرية. ص:57.

ب/ الشعرية من المنظور الغربي:

1-الشّعرية من منظور رومان جاكبسون(R.Jakobson):

تظل الشّعرية في تصور جاكبسون لصيقة باللسانيات، ذلك أنه كان من أهم أعلام حلقة موسكو اللسانية التي أخذت على عاتقها توسيع نطاق اللسانيات ليشمل الشّعرية. فجاكبسون يلح على ضرورة ارتباط الشعرية باللسانيات، لأن اللسانيات تدرس كافة الأشكال اللغوية، والشعر شكل لغوي، وبالتالي على اللساني دراسة الشعر طبقا لمنهجية اللسانيات[1]،ويحاول جاكبسون إصباغ الأدب صبغة علمية انطلاقا من أن "موضوع **علم الأدب** ليس الأدب إنما **الأدبية**".

إن ضبط المنهج العلمي في الدرس الأدبي، يبرزه جاكبسون من خلال الوظائف اللغوية، ومن خلال أهم ما يميز الأدب أي وظيفته التي تهيمن عليه، فالوظائف اللغوية نموذج مسدس الأطراف (المرسل، المرسل إليه، الرسالة، القناة،السياق، الشفرة)، كل عنصر فيها يولد وظيفة محددة، فالمرسل يولد الوظيفة التعبيرية، المرسل إليه يولد الوظيفة الإفهامية، والسياق تتولد عنه الوظيفة المرجعية، أما القناة فتولد الوظيفة الانتباهية، والشفرة تولد الوظيفة المعجمية، والرسالة تولد الوظيفة الانفعالية والوظيفة الشعرية ، على نحو المخطط الآتي[2]:



إن لكل عنصر من عناصر الاتصال وظيفة لغوية، فالشعرية ليست الوظيفة الوحيدة للغة، ولكنها الوظيفة المهيمنة، انطلاقا من أن" استهداف الرسالة بوصفها رسالة، والتركيز عليها لحسابها الخاص **هو ما يطبع الوظيفة الشعرية** للغة"[3]، والوظيفة الشعرية لا تتحقق

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية. ص: 18.
[2] نفسه. ص:33.
[3] نفسه. ص: 31.

في الشعر فقط ، بل تتحقق في الشعر والنثر على السواء، يقول جاكبسون:" ولا تؤدي كل محاولة لاختزال **الوظيفة الشعرية إلى الشعر**، أو لقصر على الوظيفة الشعرية إلا إلى تبسيط مفرط ومضلل، وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة"[1].

إن حضور وظيفة من الوظائف في أي خطاب لايعني غياب الوظائف الأخرى، بل إن هذا الحضور هو الذي يطبع الخطاب بطابع القيمة المهيمنة، ومن ثم فالوظيفة المهيمنة لاتنفي حضور باقي الوظائف، وإنما تهيمن على العمل.

فالوظيفة المهيمنة تعتبر العنصر البؤري لأي عمل فني والمحدد لصفته؛ إذ أن مايميز النص الأدبي عن غيره هو اللغة في وظيفتها الجمالية، فمفهوم المهيمنة يتحدد وفق القيم الطاغية على العمل، وهنا يبدي جاكبسون ملاحظة تتعلق بتنوع الأجناس الأدبية، حيث تساهم الوظيفة الانفعالية مع الوظيفة الشعرية- التي يكون التركيز فيها على ضمير المتكلم- في بناء الشعر الغنائي، والوظيفة المرجعية تساهم مع الوظيفة الشعرية- التي يكون التركيز فيها على ضمير الغائب- في بناء الشعر الملحمي ، أما الوظيفة الافهامية فتساهم في بناء شعر بضمير الغائب.

إن الشعرية كوظيفة لغوية هي إسقاط مبدأ التماثل الخاص بمحور الاختيار على محور التأليف، وينتج على هذا بنية التوازي، وهذه البنية- عنده- تشمل أدوات تكرارية مثل الجناس القافية السجع المقابلة، يقول: " **فالشاعرية**(الشعرية) هي مجرد مكون من بنية مركبة، إلا أنها مكون يحوّل بالضرورة العناصر الأخرى، ويحدد معها سلوك المجموع.... إن الشاعرية تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي، ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"[2].

وجماع القول ؛ أن الشعرية عند جاكبسون هي ذلك الفرع من اللسانيات، الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، أو كما يعرفها هو نفسه: " يمكن

[1] المرجع السابق. ص: 31.
[2] نفسه. ص: 19.

للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموماً، وفي الشعر على وجه الخصوص"[1]، وهكذا فالشعرية عنده مفاهيم لسانية علمية، أثرت الحقل المعرفي الأدبي، فقد" قدمت مبادئ الشعرية عند جاكبسون للباحثين أداة تحليلية، تقرب نظرية الوظيفة الشعرية من استراتيجيات الخطاب الخاصة بالأدب"[2].

2- الشعرية من منظور جون كوهن(jean Cohen):

يحسب جون كوهن على البلاغيين البنيويين، الذين استفادوا من البلاغة واللسانيات في وقت واحد، وانصبت جهوده على إيجاد قاسم مشترك بين الأعمال الأدبية، وتحديدا بين النصوص الشعرية؛ أو إيجاد "شكل للأشكال" في الإنتاج الأدبي، وكان نتاج هذا كتابه القيم (structure du langue poétique)[3]، وقسم كتابه هذا إلى مباحث عديدة، حاول من خلالها ضبط المشترك في الشعر، منطلقا من فكرة أساسية مفادها أن الصور البلاغية تعمل على خرق وتجاوز المعيار اللغوي، وهذا التجاوز الذي تمارسه اللغة الشعرية هومدار شعريته، أي مايعرف بمفهوم الانزياح.

فالشعرية من وجهة نظر جون كوهن، هي الخصائص المكونة للغة الشعر، أي أنها ما ينتج عن الممارسة اللغوية للشعر، وبهذا فـ:"الظاهرة **الشّعرية** إذن تتحول إلى ظاهرة يمكن قياسها وتقديمها على أنها متوسط التردد لمجموعة من **المجاوزات** التي تحملها اللغة الشعرية إلى لغة النثر"[4]، وبالتالي فشعرية كوهن قائمة على مقارنة بين الشعر والنثر، انطلاقا من أن الشعرية- في نظره- علم موضوعه الشعر.

وما يميز الشعر عن النثر هو الاستعمال اللغوي، بحيث تتميز اللغة الشعرية بالمجاوزات أو المجاوزة، والمجاوزة هي مخالفة المألوف من خلال خرق اللغة، ويرى أنها تتحقق في الشعر والنثر على السواء، إلا أنها تميل في النثر إلى درجة الصفر، وبقدر ما تقترب اللغة من المجاوزة بقدر ما تتحقق الشعرية، وبالتالي:" فإن الشعر يمكن أن يعرف على أنه نوع

---

[1] المرجع السابق. ص: 87.

[2] صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1992م، الكويت.ص:58، 59.

[3] للكتاب ترجمات عديدة منها:- بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.

- بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1993م.

[4] جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1993م، ص: 25.

من اللغة، وأن <<**الشعرية**>> هي حدود الأسلوب لهذا النوع وهي تفترض وجود<<**لغة شعرية**>> وتبحث عن الخصائص التي تكونها"[1].

ويستند كوهن في تحديد الشعر والشعرية إلى مجموعة من الثنائيات، مثل المعيار /الانزياح و الدلالة التصريحية/ الدلالة الحافة، وأشار في تحديده للمعيار إلى اللغة المستعملة والتي تتجسد في النثر، فلغة النثر لغة طبيعية ولغة الشعر لغة فنية مصنوعة، وإلى الأسلوب المعرف بأنه :"كل ماهو ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام"، إذ المطلوب تحديده، إذا ما أريد قياس الظاهرة الإبداعية هو رصد الشيء الذي لا يوجد في الأسلوب، لأن "كل أسلوب انتهاك وليس كل انتهاك أسلوب".

إن النص الشعري-في نظر كوهن- لايتضمن الوظيفة الشعرية، إلا إذا انزاحت لغته عن القوالب اللغوية، إذ يقول:" الشاعر لا يتحدث كما يتحدث كل الناس وأن لغته<<غير عادية>> إن الشيء غير العادي يمنحها أسلوبا يسمى <<**الشعرية**>> وهي ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري"[2]، وحين تنزاح اللغة الشعرية تمر بمرحلتين أو بمستويين:

1/المرحلة الأولى: هي مرحلة طرح الانزياح، أو المرحلة ذات الطابع السلبي، و تتميز فيها كل صورة بمخالفتها للقانون والقاعدة النثرية.

2/ المرحلة الثانية: هي مرحلة تقليص الانزياح أو نفيه، أي تثبيت الصورة وإعادة بناء النموذج من جديد.

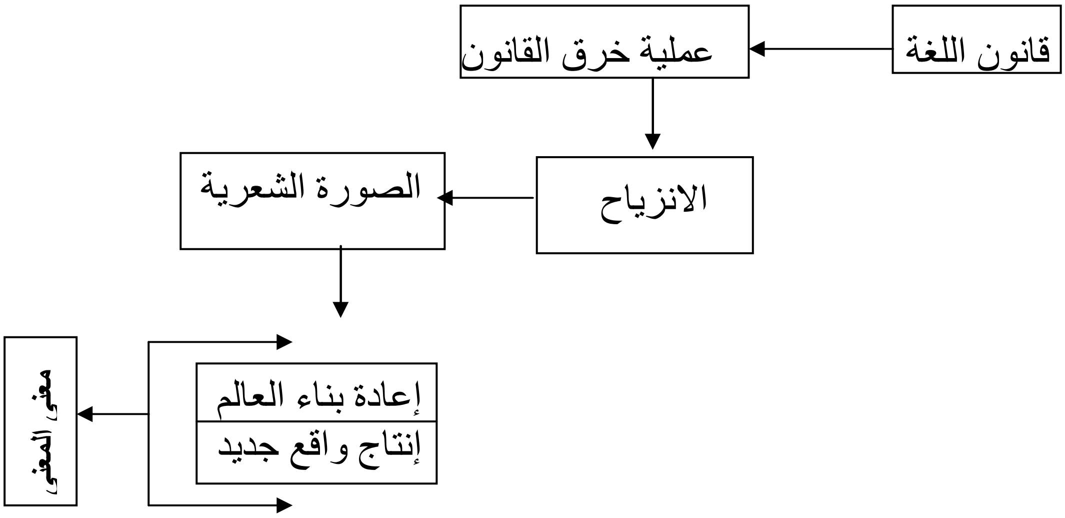
وهكذا فالشعر:" ليس هو النثر مضافا إليه شيء ما، ولكنه هو<< المضاد للنثر>>، ومن هذه الزاوية فإنه يبدوا شيئا سلبيا تماما كأنه شكل<<معتل>> للغة، لكن هذا العنصر الأول يتضمن عنصرا ثانيا ايجابيا هو أن الشعر لايهدم اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها وفقا لتخطيط أسمى"[3].

لقد سعى كوهن إلى تأسيس الشعرية كعلم للشعر، انطلاقا من تحليله لنماذج شعرية، في محاولة للبحث عن البنية المشتركة بين القافية والاستعارة والتقديم والتأخير ومختلف الصور،

---

[1] المرجع السابق. ص:25.
[2] نفسه. ص: 24.
[3] نفسه. ص: 64.

ووجد أن كل هذه الصور تعمل لأجل خرق قانون اللغة، لكنها ذات أثر جمالي محدد. وهذا الخرق للغة وقانونها يمكن إجماله على النحو الآتي[1]:



3- الشعرية من منظور تزفيطان تدوروف (T. Todorov):

يكتسي مفهوم الشعرية عند تدوروف طابع الأدبية، فهو مفهوم لا يقتصر على الشعر فقط، بل يتسع ليشمل مختلف الممارسات اللغوية والأدبية، فالشعرية عند تدوروف تكمن في الأدب كله، لكنها " ليست في العمل الأدبي في حد ذاته(الأدب الممكن) ولكنها السمة المميزة التي يفترق بها العمل الأدبي عن غيره" فهي " الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي **أي الأدبية**"[2].

وقد اعترض تدوروف على تحديد مجال الشعرية في الشعر فحسب، ذلك أن الفوارق بين الشعر والنثر لا تستبعد اشتراكهما في الخاصية الأدبية، وبالتالي فإن البحث في الخصائص العامة للأدب، وفي الخطاب الأدبي ككل-لابجزء منه فقط-هو مبحث الشعرية، يقول:" وإنما تعنى(الشعرية) ببناه المجردة التي نسميها **وصفا أو حدثا روائيا أو سردا**"[3].

ويفسر تدوروف اهتمام الشعرية بالخطاب، من خلال تبسطه في القسم الأول من كتابه "الشعرية" في تصنيف دراسة الخطاب الأدبي؛ منطلقا من تصنيفين للرؤية النقدية: موقف

[1] خالد سليكي، من النقد المعياري إلى التحليل الألسني (الشعرية البنيوية نموذجا)، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ع/2،1، يوليو/سبتمبر، أكتوبر/ديسمبر 1994 .ص: 312
[2] تدوروف، الشعرية. ص: 23.
[3] المرجع نفسه. ص: 24.

يعتبر النص الأدبي موضوعا أدبيا للمعرفة(التأويل)، وموقف يعتبر النص تجليا لبنية مجردة(القراءة المجردة)، وبعد تحليل الموقفين يصل إلى أن **الشعرية** جاءت:" فوضعت حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية. وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لاتسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل"[1]، وهنا تفريق بين الشعرية التي تسعى إلى ضبط علمي للسؤال الأدبي، وغيرها من الانطباعيات التي جعلت من الأدب وثائق نفسية واجتماعية وفلسفية....، فالشعرية هي التي وضعت حدا بين العلم والتأويل.

وإذا كان جاكبسون يرى في القيمة المهيمنة أساس اللغة الشعرية، فإن تدوروف يوازن بين اللغة المجازية واللغة الشعرية، وينتهي إلى أن اللغة المجازية تجذب الانتباه إلى الرسالة في حد ذاتها. بينما تهدف اللغة الشعرية إلى أن تحضر لنا الأشياء نفسها، فيصبح بهذا مثلث أوغدن و ريتشاردز المكون من اللفظة المشتركة(تصور)، واللغة المجازية(الألفاظ)، واللغة الشعرية(الشيء)، على النحو الآتي[2]:

اللغة العادية (التصور المجرد)

اللغة المجازية (الكلمة) اللغة الشعرية (الشيء)

ويحدد تدوروف هذه اللغة بقوله :"إذا أسلمنا باحتواء كل ملفوظ على عدد من العلاقات والقوانين والاكراهات، التي لايمكن تفسيرها بإوالية اللغة، وإنما بإيوالية الخطاب وحدها(...)، فمن الممكن حينئذ الحديث عن **تحليل للخطاب يعوض البلاغة القديمة** بماهي علم عام للخطابات. ومن شأن هذا العلم أن تكون له فروع "عمودية"، **كالشعرية** التي بصنف خطابي واحد هو الأب، وفروع" أفقية"، مثل الأسلوبية التي لايتألف موضوعها من كل القضايا المتعلقة بكافة الخطابات"[3]، فالخطاب الذي تدرسه الشعرية يشمل خطاب الفلسفة

---

[1] المرجع السابق. ص: 23

[2] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص. ص:62.

[3] جان ماري كلينكينبرغ،من الأسلوبية إلى الشعرية، تقديم وترجمة: فريدة الكتاني من موقع: fikrwanakd.aljabiabed.net بتاريخ : 30جانفي 2008م.

والسياسة والدين، والمنطوق اليومي، إنها فرع من العلوم التي تهتم بالخطابات وتحليل الخطاب، فهي على خلاف الأسلوبية –التي تختص بمجال محدد- ذات صنف خطابي أعم .

يختبر تدوروف الشعرية انطلاقا من بنيويته، وانطلاقا من اعتبار النص بنية مجردة؛ هذا الاختبار يمتد ليشمل البحث في علاقة الشعرية بباقي مقاربات العمل الأدبي كاللسانيات والتأويل، بل وحتى بالبحث في علاقة الشعرية بالبنيوية نفسها.

ج/ بين المنظور العربي والغربي:

الشعرية العربية كمفهوم قديم، لها معاني تتلخص في البحث عن قواعد الشعر العربي، وقوانين تتحكم في الإبداع الشعري، فهي مرادفة للشعر، فقد تكلم النقاد العرب عن العلم بالشعر أو عن شعرية الشعر، فعلم الشعر أو فلان عالم بالشعر أبرز ما يتصل بالشعرية ومفاهيمها.

أما الشعرية الغربية، فقد اشتغلت على الأدب بمختلف أجناسه، فكثير من شعرياتها أقرب إلى نظرية الأدب من نظرية في الشعر، وهذا ما نجده عند تدوروف، أثناء بحثه عن شعرية للسرد، أو أدبية الأدب.

في حين أن جاكبسون يربط بين اللسانيات والشعرية، فلا مناص -عنده- للساني من دراسة الشعر طبقا لمنهجية اللسانيات، وأهم ما يميز الأدب أو الشعر هو وظيفته التي تهيمن عليه، ويكتسب الشعر عنده الوظيفة الشعرية بفضل إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف.

أما مفهوم كوهن للشعرية فيقتصر على الشعر فقط، حيث يصر على أن الشعرية علم موضوعها الشعر، فهي شعرية أقرب إلى المفهوم العربي، ولعله السبب الذي جعل أحمد درويش يبادر بترجمة كتابه، فقد وجد فيه قدرا غير قليل من التشابه بين نظرته وبين نظرة العرب من قبله بنحو ألف عام إلى الشعر[1].

[1] جون كوين، بناء لغة الشعر، من تقديم أحمد درويش، ص: 07.

3-المباحث اللغوية والأدبية وعلاقتها بدرس الشّعرية:

أ3- علاقة الشّعرية باللّسانيات:

لقد كان للدّرس اللّساني الأثر البالغ في ظهور عدة مقاربات للنص الأدبي، حاولت كلها تطبيق النموذج العلمي اللّساني على الدرس الأدبي، ويرجع كبير الفضل في مقاربة اللغة الأدبية والشّعرية بالأخص إلى ما حققته الدراسات اللسانية الحديثة من نقلة نوعية ومهمة، انعكست على الدارس الأدبي بمعرفته لبعض الإجراءات التي تقربه من فهم طبيعة اللغة والأدب.

وتفهم علاقة الشّعرية باللسانيات انطلاقا من أن اللسانيات تدرس التحليل اللغوي بمختلف مستوياته، والشّعرية تدرس التحليل الأدبي. كما أن اللسانيات تهتم بالقوانين اللغوية وكذلك الشّعرية تهتم بقوانين الأعمال الأدبية.

ولمّا كان العمل الأدبي معطى لغوي بالدرجة الأولى فإن علاقة الشّعرية باللّسانيات أصبحت علاقة احتواء ،وهو ما قصده "رومان ياكبسون" في المحاضرة التي ألقاها في الجامعة الأمريكية "أنديانا" بعنوان" الشّعرية واللسانيات" يقول:" لقد طلب مني، بغية اختتام أعمال هذه الندوة، أن أقدم نظرة إجمالية عن العلاقة بين الشعريات واللسانيات،إن موضوع الشعريات هو، قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟ وبما أن هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكات اللفظية، فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول بين الدراسات الأدبية. إن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثلما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات"[1]، وهذا نجد أن الشّعرية واللسانيات في نظر ياكبسون وجهان لعملة واحدة، فالوظيفة الشّعرية كسر للحاجز الفاصل بين اللّساني والأدبي في الوظائف اللغوية.

لقد قامت اللسانيات بدور الوسيط تجاه المنهجية العامة للنشاط العلمي لدى كثير من الشاعريين، وهذه الوساطة يراها تدوروف:" لاترتبط بين الشّعرية واللسانيات بقدر ما ترتبط

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص:24.

بين الأدب واللغة وبالتالي بين الشّعرية وكل علوم اللغة، وكما أن الشّعرية ليست الوحيدة في اتخاذ الأدب موضوعا لها، فإن اللسانيات (كما هي حاليا على الأقل) ليست علم اللغة الوحيد"[1].

وتمتد علاقة الشّعرية إلى اللسانيات التداولية باعتبارها مهتمة بتحولات اللغة في الخطاب، وباعتبار الشّعرية مهتمة بقوانين هذا الخطاب. ونقطة الالتقاء هذه تتجاوز المستوى الدلالي والتركيبي إلى المستوى الخاص بالسياق.

لقد أصبح من الواجب على الشّعريين أن يطلعوا على اللسانيات وأن لا يتجاهلوا اللغة وعلى اللغويين أن لايتجاهلوا قضايا الأدب، لأنه:" لم يعد بإمكاننا اليوم أن نعالج المسألة الشّعرية بمعزل عن المسألة اللغوية ليس لأن الشّعر مادته اللغة بل لأن ما قدمته العلوم اللسانية الحديثة من مفاهيم تخص اللغة ترك أثره العميق والمباشر أحيانا على مفهوم الشّعر وطبعا على الأجناس الأدبية الأخرى"[2].

ولن يكون تأثير اللّسانيات في الشّعرية متوقفا عند حد التأثير فقط ، بل ستصبح العلاقة بين العلمين علاقة تأثير وتأثر؛ إذ:" تقتضي الشّعرية تأسيسا **عاجلا للسانيات مجاوزة للجملة**(transphrastique) سبق للبلاغة القديمة أن التمستها. هنا يدرس تحليل الخطاب، بتوسله بإجراءات صورية، فئات مخصوصة من الملفوظات المتماكنة(isotopes) ، ويحولها إلى بنيات دنيا يعتبر الخطاب توسيعا لها. ويكتسي البحث في هذا الاتجاه أهمية قصوى بالنسبة للدراسات الأدبية(.....) وباتجاه العمق ثانيا، فإن الشّعرية كما سلف، تتطلب لسانيات تتخطى إطاري السنن الملفوظ لتشمل التلفظ والتداولية.وهذه اللسانيات، باعتبارها الكلام فعلا تفضي إلى الدراسة الأنتربولوجية للممارسات الرمزية، ومن بينها فعل الكتابة"[3]، فالمشترك بين اللسانيات والشعرية سيكون التلفظ والتداولية، لأن الممارسة اللغوية(الكلام) عبارة عن ممارسة رمزية .

---

[1] تدوروف، الشعرية،ص:27.
[2] رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص:65.
[3] جان ماري كلينكينبرغ، من الأسلوبية إلى الشعرية،، تقديم وترجمة : فريدة الكتاني من موقع:fikrwanakd.aljabiabed.net . بتاريخ : 30جانفي 2008م

ب3-علاقة الشّعرية بالبلاغة:

يرى "بول ريكور" في مقاله البلاغة والشعّرية والهرمينيوطيقا أنه يصعب التمييز بين البلاغة والشّعرية إذا حاولنا عدم الإقتصار على إقامة تقابل بينهما[1]، ذلك أن الدرس الشّعري كان لصيقا باللسانيات ثم تهذب هذا التوجه ، وانتقل من يد اللغويين إلى يد البلاغيين من أمثال كوهن. فأعيدت الشعرية إلى أحضان البلاغة.

لقد مثلت البلاغة أول محاولة إنسانية لوعي عملية الإبداع اللغوي، ومع بداية تحول الدرس الأدبي إلى درس علمي، ظهرت الحاجة إلى إيجاد تفسير جديد للصور البلاغية، فكانت الشّعرية امتدادا للبلاغة الكلاسيكية، وبالتالي تكون علاقة الشّعرية بالبلاغة علاقة امتداد وتقاطع.

فهدف البلاغة هو الكشف عن العناصر التي تجعل الخطاب بليغا، وأهداف الشّعرية مرتبطة بالخطاب نفسه، إذ يمثّل الخطاب منطقة الممكن بين البلاغي والشّعري، ويعلق كوهن عن هذه العلاقة قائلا:" لقد شيدت البلاغة القديمة من خلال منظور تصنيفي بحت، لقد كانت تبحث فقط في تعريف تصنيف وترتيب الألوان المختلفة للمجازات ولقد كانت مهمة مملة ولكنها مع ذلك ضرورية، وكل العلوم بدأت بنفس الطريقة، لكن البلاغة توقفت عند هذه المرحلة الأولى- وهي لم تبحث عن البناء المشترك للصور المختلفة،هدف تحليلنا نحن هو بالتحديد ذلك."[2].

فإذا كانت البلاغة القديمة قد سعت إلى تصنيف الصور البلاغية والتعريف بها، فإن الشّعريين قد بحثوا في المشترك بين هذه الصور، مع استثناء بسيط وهو أنه:" عندما ينظر إلى الفوارق بين الصور، تكون البلاغة قريبة من دراسات "الموضوع"الذي تتجسد فيه كل الصور ونجد فيه خواصها، والبنائية الشعرية تعد في درجة أعلى مستوى الشكل، فهي تبحث عن شكل للأشكال"[3]، فالبحث عن الصورة في الشكل الواحد أو الموضوع، ليس كالبحث عن أعلى مستويات الشكل أو عن شكل للأشكال.

---

[1] بول ريكور، البلاغة والشعرية والهرمينيوطيقا، ترجمة مصطفى النحال من موقع : Fikrwanakd.aljabriabed.net بتاريخ : 30جانفي 2008م

[2] جون كوين، بناء لغة الشعر، ص:62.

[3] المرجع السابق. ص: 63

ولعل التداخل الحاصل بين الشّعرية والبلاغة هو الذي دفع بـ"جيرار جينت" (Gerard Genette) إلى القول بأن الشّعرية ليست في أحد معانيها إلا بلاغة جديدة[1]، وهو أيضا ما دفع بـ" جماعة مو"(Group M) البلجيكية إلى إيجاد مفهوم شامل، يجمع البلاغة بالشعرية،هذا المفهوم هو ما أطلقوا عليه اسم البلاغة العامة.

ج3- علاقة الشّعرية بالأسلوبية:

إن هناك ارتباطا وثيقا بين الشّعرية والأسلوبية، وذلك لاهتمام كليهما بالنص وبالقوانين التي تتحكم في الإنتاج الأدبي، ولما كان النص معطى لغوي، يحتوى على جملة من الظواهر الأسلوبية، كطريقة الكلام و التقديم والتأخير والانزياح....، فإن الشّعرية بمبحثها الجمالي تتعرف على هذه الظواهر وتحاول سن قوانين تتحكم في أدبيتها، يقول صلاح فضل:" وهنا نرى نقطة التماس حقيقية بين البحوث الأسلوبية والشعرية، بحيث تصبح انجازات الأسلوبي التي تستطيع التقاط الخواص اللغوية المكونة لأدبية النص، والمحددة لمظاهر الجمالية من صميم الشعرية، لأنها تكشف عن كيفية نجاح النص في تحقيق الوظيفة الشعرية عبر مجموعة من الإجراءات السديدة"[2].

ولما كان الأسلوب هو طريقة الكتابة أو الإنشاء،أو بتعبير آخر هو مجموع ما يميز نمط كتابي ما عن نمط آخر، كانت للشعرية دور في الكشف عن الخاصية المشتركة بين هذه الأنماط، ويترتب على هذا أن الانزياح أهم خاصية تجمع الشّعرية والأسلوبية فـ:" اللغة الشّعرية ليست غريبة عن الاستعمال الجيد فحسب، بل هي ضده لأن جوهرها يتمثل في انتهاك قواعد اللغة"[3] .

والملاحظ على تنظيرات الشعرية استعانتها بالمفاهيم الأسلوبية بطريقة أو بأخرى، فقد أظهر جاكبسون أن الوظيفة الشّعرية تتحقق من خلال إسقاط مبدأ التماثل الخاص بمحور الاختيار على محور التأليف، وهذا لايكون إلا من خلال تصرف الكاتب أو الشاعر بالمفردات أو التراكيب في محوري الاختيار و التأليف، وكذلك يبني كوهن مشروعه "بنية اللغة الشّعرية" على ثنائية الانزياح/ المعيار، وهكذا نظرت الشعرية:" إلى الأسلوب على أنه

---

[1] محمد القاسمي،الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي من موقع : fikrwanakd.aljabiabed.net بتاريخ : 28 جوان 2006م.
[2] صلاح فضل، شفرات النص. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع. ط1، 1990م. ص: 93.
[3] المرجع نفسه. ص: 64.

انحراف نسبة القاعدة التي يكونها اللسان المعاصر،فتطورت الأسلوبيات حتى وجدت نفسها معنية بالأسلوب، ومفهوم الانحراف، والجنس الأدبي، والخطاب، فتقاطعت مع الشعريات التي كانت تقوم على دراسة هذه الموضوعات خصوصا ذلك المسمى بالأسلوب الشّعري الرمزي، والأسلوب النثري، كما فعله ًجان كوهنً "[1].

إن الثنائية: أسلوبية/شعرية؛ ترتبط معرفيا وعلميا بالعلاقة التالية: عرفت الأسلوبيات الشعر بأنه نوع من اللغة، وعرفت الشعريات بأنها أسلوبيات النوع[2]، وفي الوقت الذي ترنو فيه الشعرية إلى إيجاد جامع مشترك بين النصوص الإبداعية، تتمسك الأسلوبية بالطابع الخصوصي لكل نص وبالمظاهر الجمالية التي تفرق نص عن نص آخر.

ج4- علاقة الشّعرية بالسيمياء:

يشكل البحث في العلامة داخل نظامها النصي ومدى ارتباطها بالمرجعية، موضوعا خصبا للسيمياء والشعرية على حد سواء، فإذا كان عدم الاقتصار على العلامة اللغوية في اشتغالها،هو نتيجة حتمية للبحث السيميائي، فإن هذه النقطة تشكل مكان تلاقي بين الشعرية والسيمياء؛ ذلك أن تجلي الظاهرة اللغوية في الخطاب الأدبي يهم الشعرية الباحثة عن نجاعة نصية علمية أدبية. والسيمياء تتكئ على طروحات لغوية لتطبيق إجراءاتها؛ حيث أن "السيميائيات يمكن أن يتم بناؤها على أساس أنها علم يهتم بالخطابات، عليها أن تستعين بالطروحات اللسانية في مرحلة أولى وبعد ذلك يمكن أن تفتح أمامها إمكانية الانفلات من قوانين دلالة الخطاب من حيث هي أنساق للتواصل"[3].

وينبغي ايلاء الأهمية الكبرى للتمازج الذي يقع بين الشّعرية والسيمياء، تماشيا والتطور الكبير الذي تشهده أنظمة الاتصال؛ فـ :" تلوح دراسة السيميائيات الميطالسانية والإيحائية التي يمكن فصلها عن دراسة الأساطير التي تتخلق فيها الإيديولوجيات. **هنا تكشف الشعرية**

[1] رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص: 63.
[2] نفسه. ص:64.
[3] نفسه. ص: 66،67.

عن **رهان إبستمولوجي جوهري**، وهو ما لايمنحها المكانة ضمن العلوم الإنسانية فحسب، بل كذلك مكانة ضمن الحروب الكلامية التي مزقت الجامعة سابقا"[1].

إن دراسة الخطاب بنية ودلالة وصوتا وإيقاعا يمكن أن يشكل عاملا موحدا بين كلا المبحثين، إن الشراكة الشّعرية اللسانية والأسلوبية والسيميائية، لاتعني عدم امتداد حقل الشّعرية في علاقاته المعرفية،إلى غيره من المعارف كعلم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة وباقي العلم، فالسنن العلمية تقضي أن المعارف تتعاضد فيما بينها،إلاّ أن هذا الامتداد لايعني هيمنة إحدى هذه المعارف على الأخرى.

4- راهن الشّعرية وآفاقها:

لقد ظلت الشعرية القديمة(العربية والغربية) معلما بارزا، تهتدي به الشعريات المعاصرة، فحتى وإن اتسمت أحيانا بالبساطة في الطرح والسطحية في التحليل، إلا أن أفكارها لا تخلوا من حداثة وجدّة رغم تأخرها الزمني، وهذا ما نلحظه في "معنى المعنى" عند عبد القاهر الجرجاني، وما سنسجله في تحليلنا لشعرية أرسطو وحازم القرطاجني لاحقا.

إن هذا الميراث (الأفكار التي طرحتها الشعرية القديمة) ولد انجازات ونقلات هامة في تاريخ الشعرية؛ أهم النقلات هذا الإطار النظري والمنهجي الذي صاغته لتفاصيل أدبية توجهها المنحى النصي، المهذب من بقايا المجالات المعرفية الإنسانية الأخرى، والتي ظلت إلى زمن غير بعيد تحتكر الأدب. من هذه المنجزات أيضا هذا الزحام من التنظيرات، والذي يثبت خصوبة مباحث الشعرية، فقد أعادت الشعرية بلورة مجموعة من المفاهيم والإشكالات من قبيل: ماهو الأدب؟ مامفهوم القيمة المهيمنة؟ أين تكمن جمالية النص أفي ذهن القارئ أم في الأسلوب أم في الشعر دون النثر وغيرها؟

ومع أن ازدهار نظريات شعرية يعد مؤشرا ايجابيا حول حقيقة بحث الشعرية، فإنه في الوقت نفسه يعد مؤشرا سلبيا،وذلك من خلال افتقاد الباحث الشعري - في كثير من أشكاله - للإجراءات التطبيقية، الشيء الذي يهدد الشعرية بـ "فرط التنظير"(sur théorisation)[2].

---

[1] جا ن ماري كلينكينبرغ، من الأسلوبية إلي الشعرية، تقديم وترجمة : فريدة الكتاني من موقع: fikrwanakd.aljabiabed.netبتاريخ: 30 جانفي 2008م.

[2] المرجع نفسه .

وقد بين تدوروف أن الخطر العكسي الأكثر وضوحا في الشعرية الحديثة هو فرط التنظير، حيث يقول تدوروف:" وقد ظهر خطر مواز وعكسي في السنوات الأخيرة هو **فائض التنظير**، فقد أصبحت تقترح، في حركة مهما كانت وثيقة الصلة بمبادئ الشعرية، لكنها تقفز على مراحل، **قراءات تنزع أكثر فأكثر نحو الشكلانية في خطاب لم يعد له من موضوع إلا نفسه** . في ذلك نسيان لفقر معرفتنا الراهنة بالحدث الأدبي، ولبقاء ملاحظاتنا ناقصة شنيعة و لمدى جزئية الظواهر التي نعالجها."[1] ، فمحاولة جعل النص الأدبي شكلا خاليا من محتوى إجرائي، هو ما يتهدد مفاهيم الشعرية المعاصرة.

إن هذه الملاحظات المسجلة على حقل الشعرية هي دعوة صريحة إلى نقد المفهوم ومراجعته، فهذا تدوروف يقر بحقيقة تعلق الشعرية بتقريبات أولية وتبسيطات مفرطة، وبالتالي مراجعة ما يطرحه المفهوم من عيوب،حيث يقول تدوروف:" **إن الشعرية ماتزال إلى حد الآن في بداياتها**، وهي تكشف عن كل العيوب المميزة لهذه المرحلة. وما يزال تقطيع الحدث الأدبي الذي نجده فيها غير متقن وغير ملائم، فالأمر يتعلق بتقريبات أولية وتبسيطات مفرطة ولكنها رغم ذلك ضرورية. والعرض الآتي ليس على أقصى تقدير، إلا جزءا من الأبحاث التي يمكننا أن نضمها عن جدارة إلى باب الشعرية. وأتمنى ألا يعتبر تعثر الخطوات الأولى في اتجاه جديد حجة على أنه اتجاه خاطئ"[2].

ولعل استواء مفهوم الشعرية واكتماله هو الخطوة المأمولة لاحقا، وهو ما يفسر سعي بعض الباحثين إلى إيصال الشعرية إلى مراحل أكثر علمية،من هؤلاء الباحثين "سالومون ماركوس(Salomon marcus)" و ماقام به" في مؤلفه"matematica poeteca "، والذي نحى بالشعرية منحى رياضي غاية في التقعيد والدقة.

---

[1] تدوروف، الشعرية، ص: 28.
[2] المرجع نفسه، ص: 29.

الفصل الأول:

النسق الفلسفي الأرسطي بين " نظرية الأدب" و " شعرية الفنون"

1- مدخل توصيفي عام لكتاب " فن الشعر".

2- السّياقات المعرفية لـ" فن الشّعر".

3- المحاور الكبرى لشّعرية أرسطو:

أ/ المحاكاة.

ب/ الحكاية.

ج/ التعرف والتحول.

د/ التّطهير.

4- المسألة الأجناسية عند أرسطو.

5- أبعاد الشّعرية في النص التراجيدي.

1- مدخل توصيفي عام لكتاب "فن الشعر":

كتاب أرسطو طاليس فن الشعر من بين الكتب الكثيرة للفيلسوف اليوناني، وهو من الكتب التي لم ينشرها على الناس، بل عبارة عن دروس أ لقاها على طلابه على شكل جذاذات يتخذها مذكرات للدرس ولم يقصد تأليفها.

- ترجماته إلى العربية: في القديم ترجمه أبو بشر متى بن يونس القنائي من السريانية إلى العربية، وترجمه ابن سينا والفارابي وابن رشد، أما ترجماته العربية الحديثة فمنها ترجمة ابراهيم حمادة، عبد الرحمن بدوي، شكري محمد عياد، إحسان عباس.

- محتويات الكتاب وفصوله: في ترجمة عبد الرحمن بدوي نجد الكتاب يحتوي على الآتي:-

- في الشعر لأرسطو طاليس ترجمة عبد الرحمن بدوي(فصل مقسم إلى عدة عناصر)

- كتاب أرسطو طاليس في الشعر نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي.

- رسالة في قوانين صناعة الشعراء للمعلم الثاني (الفارابي).

- فن الشعر من كتاب الشفاء لأبي علي الحسين بن عبد الله بن سينا.

- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر تأليف القاضي الأجل العالم المحصل أبي الوليد بن رشد.

أما في ترجمة إبراهيم حمادة فيحتوي على: الجزء الأول: بعض الحقائق والأسس الأولية، الجزء الثاني: التراجيديا، الجزء الثالث: الشعر الملحمي، الجزء الرابع: مشكلات نقدية وحلولها، الجزء الخامس: الموازنة بين الملحمة والتراجيديا، أما ترجمة شكري عياد ففيها القسم الأول: في الشعر ترجمة أبي بشر متى بن يونس مقابلا بترجمة حديثة بقلم المحقق، القسم الثاني: كتاب أرسطو طاليس في الشعر تاريخه في الثقافة العربية وهو قسم فيه عدة أبواب.

تأثيراته في الآداب الغربية: كان وما زال للكتاب تأثير كبير على الآداب الغربية، فقد ترجمه هرمن الألماني في القرن الثالث عشر، وترجمه هوراس إلى اللاتيني، وترجمه نيقولا بوالو إلى الفرنسي، وشرحه وترجمه عدة شراح إيطاليين في عصر النهضة.

1- السّياقات المعرفية لـ" فن الشّعر":

يعتبر كتاب أرسطو طاليس* " فن الشعر"**، من أهم المصادر في بحوث الشعرية قديما وحديثا، حيث تعدد الدارسون للكتاب واختلفوا في تأويله وتصنيفه طوال القرون الماضية، إلى أن عرفت صورته الحقيقية في منتصف القرن التاسع عشر[1]، فما يميز الكتاب قبوله تعدد القراءات والتأويلات،إذ أن " المرء لا يكتشف الكتاب اكتشافا حقيقيا إلا في اليوم الذي يفهمه فيه"[2].

كما يشكل اتصاله بكتب أخرى له ميزة من مميزاته الكتاب، وقد نجد للكتاب -عند الباحثين والنقاد- مكانة مميزة في التنظير للأدب والشعرية، حيث يقول "تدوروف": "لن نكون مغالين إذا ماقلنا **إن تاريخ الإنشائية يلتقي في خطوطه الكبرى مع تاريخ "بويطيقا" "أرسطو"**. ومن ثمة فإن كل من يرى ضرورة الاتصال بهذا النص المؤسس للنظرية الأدبية في أوربا (وأنا واحد منهم) ولا يستطيع- مع ذلك- قراءته في اللغة التي بها كتب، **يكون قد خبر شعور الحرمان الذي تولده قراءة ترجمة من ترجماته**. فبالإضافة إلى العيوب المألوفة في الترجمات تنضاف واحدة أخرى وكبرى: فكتاب" أرسطو" ذاته شديد الاختزال إن لم نقل **غامض غموضا** لايدع مفرا للترجمة من أن تكون مجردة تأويل بالمعنى القوي للكلمة، أي مجرد اختيار بين اتجاهات للقراءة شديدة الاختلاف بل متعارضة. فكل شيء ينتظر البناء، ابتداءا من معاني المفردات المعزولة وتراكيب الجمل وصولا إلى تأليف مجموع الكتاب.

---

* أرسطو طاليس(384-322قبل الميلاد): فيلسوف وطبيب يوناني وابن طبيب ملك مقدونيا ارتبط باسمه المنطق والميتافيزيقيا وهو أبرز تلاميذ أفلاطون، بعد وفا ة أفلاطون ترك أثينا وقام بعدة رحلات لمدة أثني عشر عاما، أسس خلالها أكاديميتين، قام بتعليم الاسكندر المقدوني وهو في الرابعة عشر ثم أصبح صديقا له، وعاد إلى أثينا وافتتح اللسيم وهو مركز التأمل والدراسات ، توفي أرسطو عن عمر بلغ اثنتان وستين عاما في شاكليس، ألف أثر من مئة وخمسون مجلدا في العلوم الطبيعية والمنطق والأخلاق وما وراء الطبيعة وفي السياسة والأدب.

** للكتاب ترجمات عديدة أشهرها:

- فن الشعر، ترجمة عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، (د.ت)
- فن الشعر، ترجمة إحسان عباس، القاهرة، 1951م.
- كتاب أرسطو طاليس في الشعر،نقل أبي بشر متى بن يونس القنلئي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية الدكتور شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م.

[1] محمد مفتاح،مشكاة المفاهيم النقد المعرفي والمثاقفة،المركز الثقافي العربي،بيروت الدار البيضاء، ط1،2000م.ص: 44.

[2] أرسطو طاليس، فن الشعر، من تقديم عبد الرحمن بدوي. ص: 11.

ولهذا يكون بوسعنا أن نقرأ هذا التأويل لـ" أرسطو" أوغيره [...] ولكننا لا نقرأ نص أرسطو نفسه"[1].

إن الطبيعة العقلية للفيلسوف الإغريقي وتوزعها على عديد المجالات أثناء بحثها في مختلف الظواهر؛ تقتضي أن يدرس كتاب الشعر على ضوء مقارنته بمصنفاته الأخرى من قبيل "السياسة" و"الأخلاق" و"الخطابة" و"الطب"، ذلك أن مسعاه هذا يندرج ضمن مشروعه الهادف إلى تكوين المواطن الحر. في إطار نزوعه الديمقراطي من جهة، وفي إطار الاعتراض على موقف أستاذه -أفلاطون[*]- من الفن عموما، والشعر والأدب خصوصا.

حيث كان الإغريق الأوائل ينظرون إلى الفن على أنه الوعاء الجامع لكل المعارف إلا الشعر، لاعتقادهم بأن الشعر يفتقر لسمات الفن. فهو لا يخضع للقواعد الفنية وينشأ إلهاما، وعليه فالشعراء ملهمين وأنبياء وليسو صناعا أوحرفيين ولاهم من أصحاب المعارف الفلكية والرياضية وما شابههما، كما أن للشعر علاقة وثيقة بالموسيقى فكلاهما إنتاج صوتي غير خاضع للتفسير والفهم الدقيقين.

وقد أدرج "أفلاطون" الشعر ضمن باقي الفنون لكنه اعترض عليهما، ويستند "أفلاطون" إلى فلسفة مثالية مفادها أن هناك نظام إلهي منضبط مع الطبيعة، وكل تدخل بشري هو تغيير لصنعة الإله، وأن العالم الحقيقي هو الموجود في عالم المثل، وما هذا العالم إلا محاكاة وتشويه للعالم المثالي، ويضرب لنا مثالا بالسرير الذي يرى فيه ظلا وشبحا لسرير حقيقي موجود في عالم المثل، ومادام الفن والشعر قائمين على الخيال والمحاكاة مثل النحت والموسيقى والاستعارة فإنهما تشويها لعالم المثل وللحقائق الإلهية،إن أفلاطون يعتقد أن "الفنان الخالق يحاكي العمل الذي يخلقه ويكسبه شيئا من طبيعته، أو يكسبه من طبيعته الخاصة"[2]، فالشعر يتنكر للحقيقة و يثير الانفعالات ويفسد الأخلاق؛ وبالتالي فلا مكانة للشعراء والفنانين في جمهوريته.

---

[1] أحمد الجوة،بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات، مطبعة التسفير الفني، صفاقص تونس، 2004م. ص: 32.

* أفلاطون فيلسوف يوناني اشتهر بـ" الجمهورية" المثالية، عاش فيما بين 347-429 قبل الميلاد عرف في الفكر الإنساني بفلسفته المثالية التي تحدث من خلالها عن الفنون والمحاكاة.

[2] أفلاطون، الجمهورية ، دراسة وترجمة: فؤاد زكرياء، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، ط1، 1974م . ص:159.

هذه هي الخلفية المعرفية التي انطلق منها "أرسطو"، إذ ارتد على رؤية أستاذه وحاول أن يثبت أن الفن والشعر وسائل تطهير، وأن المحاكاة مبدأ غريزي في الإنسان[1]، وإنها إعادة تشكيل الواقع المحسوس وليست تشويها لعالم المثل.

فالشعر-حسب أرسطو- هو أرقى أنواع الفنون وهو نموذج الفن الحقيقي، وعليه ألف فيه فن الشعر محللا أشعار زمانه محاولا أن يضبط قواعد لها، متابعا الظاهرة الإبداعية عن قرب وهادفا إلى جعلها في أوجها، ومن ثم الانتقال من التنظير للأدب (الشعر) إلى القواعد الجامعة لكل الفنون، وهكذا" لم يكن بحثه في الشعر التمثيلي بأنماطه الثلاثة بحثا في قطاع معين من الفن دون غيره بل رام أن يكون مدخله هذا إلى الشعر مدخلا كليا لأنه تناول المسألة الأجناسية انطلاقا من مبدأ كلي هو المحاكاة، وهذه سبيل مخصوصة بالتفكير الفلسفي المنشغل دوما بكليات الأمور وبالمقولات المنظمة للظواهر الكونية البشرية"[2]، ويكون التداخل بين شعرية الأدب وشعرية الفنون عند أرسطو على شاكلة الخطاطة الآتية[3]:

إنشـائية الفنـون

إنشائية الشعر التمثيلي

لقد رأى أرسطو أن المحاكاة هي مدار الفنون جميعها والشعر فن من الفنون، وفي هذا اتفق أرسطو مع أستاذه أفلاطون في اعتبار الفن محاكاة للطبيعة، فأفلاطون يعتبر الفن محاكاة المثل الأعلى المفارقة للطبيعة، أما أرسطو فالفن عنده محاكاة للطبيعة بغرض إبراز صورتها الكاملة.

وإذا كان فن الشعر مرافعة لأجل الشعر والفن وهو أول كتاب خصص بكامله لـ" نظرية الأدب"[4]، فما هو الشعر في نظر "أرسطو"؟ وما علاقته بباقي الفنون والمعارف كالرسم والموسيقى والتاريخ والفلسفة؟ وماهي أهم تصورات أرسطو الشعرية في كتابه؟ وإلى أي مدى تتطابق تقعيداته مع تصوراته الفلسفية والفكرية؟.

[1] أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي. ص: 12.
[2] أحمد الجوة، بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات. ص:50.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .
[4] تدوروف، الشعرية. ص: 12.

أ/ مفهوم الشعر:

إن الدارس لكتاب الشعر للمعلم الأول لايعثر على تعريف واضح للشعر، بقدر مايجد تحليلا معمقا للظاهرة الشعرية وأجناسها. من كيفية النشوء وآلية الاشتغال إلى الأهداف المتوخاة من العملية الفنية مرورا بجزئيات النص.

إذ حظي الشعر عند أرسطو بمكانة مميزة بين الفنون - بخلاف أستاذه أفلاطون الذي رأى فيه مفسدا للأخلاق ومحرّفا للطبيعة- ، وأول ما بدأ به أرسطو تعريف الشعر إنكاره أن يكون وزنا وإيقاعا فقط، بل **هو وزن وإيقاع ومحاكاة** فيقول:" ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين، كلاهما طبيعي **فالمحاكاة** غريزة في الإنسان (والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعداد للمحاكاة وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية)، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة....وسبب آخر هو أن التعلم لذيذ: لا للفلاسفة وحدهم بل لسائر الناس. وأن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير.....فلما كانت غريزة المحاكاة طبيعة فينا شأنها شأن **اللحن والإيقاع،** كان أكبر الناس حظا من هذه المواهب، في البدء، هم الذين تقدموا شيئا فشيئا وارتجلوا، ومن ارتجالهم ولد الشعر"[1]، وهكذا فالمحاكاة طبيعة في البشر شأنها شأن اللحن والإيقاع.

إن المحاكاة والإيقاع واللحن عناصر تشكيلية للشعر،وبها يتميز عن فنون القول الأخرى كالنثر يقول أرسطو:" على أن الناس قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري وبين الوزن والواقع أن من ينظم في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعرا ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأنباذوقليس إلا في الوزن ولهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما شاعرا، والآخر طبيعيا أولى منه شاعرا"[2].

إذن لا شعر دون محاكاة ودون وزن وإيقاع، ثم إن المحاكاة مبدأ غريزي في الإنسان، يرتبط بها تهيؤه لتقبل المعارف ويرتبط بها الشعور باللذة الناتجة عن حصول التعلم لدى الإنسان، كما أن أرسطو يرجع سبب نشأة الشعر إلى ميل الإنسان إلى اللحن والإيقاع، باعتبارهما عنصريين أساسيين في الشعر.

---

[1] أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي. ص:12، 13.
[2] المصدرنفسه. ص:06.

ولما كان الشعر محاكاة و ميل فطري إنساني لهذا الإيقاع فقد حقق للإنسان لذة لايعني بها أرسطو لذة الجسد (اللذة الحسية) إنما لذة الروح(لذة الشعور)، التي توّلد المتعة الجمالية السامية، ولا تعتبر اللذة الهدف النهائي للعملية الشعرية، بل هناك أهداف أخرى كالتعلم والتطهير، فالشعر وسيلة للتعلم مثل الفلسفة تماما، وهو- المأساة منه خاصة- يطهر الإنسان من الشر من خلال الخوف والرحمة والشفقة.

وحين كان الشعر محاكاة فإن الشاعر بالضرورة هو شخص محاكي ينقل ويصور بعض جوانب الحياة والعالم المحسوس،إما كما كانت عليه أو كما يصفها الناس أو كما يجب أن تكون، يقول أرسطو:" ولما كان الشاعر محاكيا، شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور، فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ إحدى طرق المحاكاة الثلاث، فهو يصور الأشياء، **إما كما كانت**، أو كما هي في الواقع، أو **كما يصفها** الناس وتبدوا عليه،أو **كما يجب أن تكون**، وهو أنما يصورها بالقول"[1]، وهذا يشبه طرح المعاصرين في مسألة نص الشعرية هل هو النص المحقق أم المتصور أم الممكن؟.

وفي مسألة علاقة الشعر بما هو كائن (الواقع) وما ينبغي أن يكون (المثال) وما يحكي الناس(الممكن) يقول أرسطو:" وينبغي أن نستعين في المآسي بالأمور العجيبة. أما في الملحمة، فيمكن أن نذهب في هذا إلى حد الأمور غير المعقولة التي يصدر عنها خصوصا العجب"[2]، فنص المأساة نص ممكن(فيه أمور عجيبة) والنص الملحمي نص مثالي(فيه أمور غير معقولة).

ولضبط علائقي آخر بين الشعر والممكن والمستحيل، يقرر أرسطو أن الشاعر عندما يصّور غير الممكن يستند إلى الرأي السائد أو المعتقد العام، وهذا الشيء ممكن بالنسبة إلى الشاعر غير ممكن بالنسبة للنّاس، ممكن في زمنه غير ممكن في زمن غيره يقول: "وبالجملة فإن الأمر المستحيل ينبغي أن يبرر على اعتبار الشعر أو ماهو أفضل أو الرأي الشائع. أما عن الشعر فإن المستحيل المقنع أفضل من الممكن الذي لايقنع. أجلٍ؟ قد يكون من المستحيل وجود أناس مثل الذي يصوره زيوكسيس، لكن إنما يرسمهم خيرا مما هم. لأن من يتخذ قدوة

[1] المصدر السابق نفسه. ص: 71، 72.
[2] نفسه. ص: 69.

يجب أن يكون أفضل ممن هو بالفعل. والرأي الشائع ينبغي أن يبرر الأمور اللامعقولة. وأحيانا نبين أنه ليس بلا معقول، إذ من المحتمل أن الأشياء تقع بخلاف ما هو محتمل"[1].

إن الأقاويل الشعرية في تصور أرسطو ليست إلهاما أو نبوغا بل الشعرية عملية تتأسس على أقوال مخيلة ومحاكية للطبيعة تثير اللذة والمتعة، ولعل محاكاة الطبيعة هي التي جعلت أرسطو وهو يبحث في القوانين الشعرية ينشغل دوما بالطبيعة، وينفتح على مجالات أخرى كالرسم والتاريخ والفلسفة، لأن المحاكاة هي أصل الفنون جميعا وليست مجرد نسخ آلي، بل خلق وإبداع و طبيعة فينا شأنها شأن اللحن والإيقاع.

ب/ الوزن والإيقاع:

لقد ربط أرسطو في تحليله للظاهرة الشعرية كثيرا بين المحاكاة والوزن والإيقاع، وكأن الوزن هوأحد توابع المحاكاة الشعرية، فأول ما أورد "أرسطو" لفظ الإيقاع جعل منه وسيلة للتفريق بين المحاكاة الشعرية وغيرها من أنواع الفنون المختلفة، فجاء في الفصل الأول من فن الشعر:" فكما أن بعضها يحاكي بالألوان والرسوم كثيرا من الأشياء التي تصورها، وبعضها الآخر يحاكي بالصوت كذلك الحال في الفنون السالفة الذكر كلها تحقق **المحاكاة** بواسطة **الإيقاع** واللغة والانسجام مجتمعة معا أو تفاريق"[2]،فما هو الوزن و الإيقاع؟ وهل يعتبران من العناصر المحددة للشعر والشعرية فعلا؟.

الوزن و الإيقاع هما مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت الشعري، أي أنهما: "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت،أو بمعنى أوضح توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة"[3].

وإذا كان الشاهد الذي أوردناه سابقا الذي ميز فيه أرسطو بين "هوميروس" و"أنباذوقليس" انطلاقا من الوزن واضحا في معناه، جاعلا من الوزن الصفة الجوهرية المفرقة بين الشاعر وناظم نظرية الطّب أو الطبيعة، فإن "أحمد الجوة" ينفي أن يكون الوزن محددا ماهويا للشعر عند أرسطو، مكتفيا بالمحاكاة كسبيل وحيد لتفريق الشعر عن باقي

---

[1] المصدر السابق. ص:77.
[2] نفسه. ص: 4،5.
[3] عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 2005م. ص:79.

الفنون يقول:" لقد توصلنا من خلال نظرنا في " كتاب الشعر" إلى أن "أرسطو" **لايعتبر الوزن من جوهر الشعر** ولا يعده محددا ماهويا لهذا الضرب من الإنشاء التمثيلي"[1].

غير أن المتمعن في الشواهد التي أورد فيها أرسطو الوزن والايقاع، يجده لا يجعل الوزن صفة شعرية فقط، بل هو أساس التفريق بين أجناس الشعر نفسها، حيث جعل الملحمة محاكاة للأفاضل من الناس **بواسطة الوزن،** وتتميز عن المأساة بكونها **ذات وزن واحد** "والتجربة تدلنا على أن **الوزن البطولي** هو أنسب الأوزان للملاحم"[2]، ومن ثم فإن أرسطو أولى مسألة الوزن أهمية بالغة؛ إذ أقام علاقة بين كل جنس شعري ووزن خاص واهتدى إلى أن هناك لكل ضرب خطابي وزن فيقول:" وكما قلنا من قبل إن الطبيعة نفسها هي التي تهدينا إلى اختيار أنسب الأوزان"[3].

ولعل طبيعة الفن الإغريقي قد فرضت على أرسطو تسمية أوزان استخدمت في الشعر الإغريقي من مثل الوزن الثلاثي- الأيامبو- والوزن الرباعي الجاري- الطروخاسي- والوزن السداسي، ومن ثم كان إدراكه كبيرا لأهمية الوزن في الشعرية،وتمييز الأجناس الشعرية حسب الأوزان لايعني أن الشعر أصوات وأنغام فقط وإلا فإنه هو والموسيقى شيء واحد.

أما الإيقاع فهو أيضا لصيق المحاكاة فلا فن يولد بلا محاكاة ولا فن بلا إيقاع، وهي رؤية عمادها ما كان يميز الشعر الإغريقي من غناء ورقص يقوم بها عناصر الجوقة خلال العرض المسرحي، كما أنها رؤية تندرج في السياق التفصيلي لفن الشعر وهو مناقضة النظرة الأفلاطونية تجاه الفنون يقول سوفانيه :"وبالنسبة إلى الإيقاع الأفلاطوني، فإن حركة الجسد البشري يحددها شعور بالنظام وهو شعور مخصوص بالإنسان وحده عبر ربات الشعر. وأما بالنسبة إلى "أرسطو" فإن حركة الكون(cosnos) متحددة بحضور العدد "أريتموس" d un art mos " الذي يتأتى من الروح ويتأتى بأكثر تحديدا من ذكاء الروح في علاقتها بروح العالم"[4]، وأرسطو يعتبر أن جميع المحاكيات تستخدم الإيقاع والوزن

[1] أحمد الجوة، بحوث في الشعريات. ص:97.
[2] أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي. ص:68.
[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[4] أحمد الجوة، بحوث في الشعريات. ص: 99.

واللحن،ومن ثم لم يقصرالايقاع على فن الشعر دون سواه من الفنون؛ بل المحاكاة والإيقاع هما عماد الفنون جميعا.

ج/ اللغة الشعرية:

يعرف أرسطو الشعر على أنه الفن الذي يحاكى بواسطة اللغة، ومن ثم فإن للغة مكانة مهمة في مفاهيم الشعرية الأرسطية، لذلك ميّز في تحليله للغة بين منازل لغوية مختلفة فمنها اللغة الواضحة والمبتذلة والغريبة والنبيلة والدارجة، وغيرها من الصنوف اللغوية التي أوردها في فن الشعر، وما يهما من كل هذا هو اللغة الشعرية أو اللغة التي تحقق وظيفة النص الشعرية.

لقد تعدى تناول أرسطو لمسألة إطار لغة الشعر إلى إدراج عديد الملاحظات ذات الطبيعة اللسانية والنحوية؛ فميز بين أجزاء المقولة وأنواع الحرف وصفاته وحدد المقطع، ودقق في الفرق بين الاسم والفعل وبين الاسم البسيط والمركب والأسماء الشائعة والغريبة وغيرها من قضايا النحو واللسان، كما يميز في العبارة الشعرية بين أمرين: إنشاء وإلقاء، أما الإنشاء فإنه عمل لغوي لساني منوط بالشاعر يوجهه نحو الكمال مثلما كان حال "هوميروس"، في حين يكون الإلقاء هو مايفعله الممثل في تجسيد العبارة.

إن الناظم أو الشاعر لن يصل أعلى درجات التأليف إلا باللغة الجيدة، حيث يقول أرسطو: "وأهم من هذا كله **البراعة** في الاستعارات لأنها ليست مما نتلقاه عن الغير بل هي آية المواهب الطبيعية، لأن الإجادة في المجازات معناها الإجادة في إدراك الأشباه"[1].

إن اللغة الشعرية لغة استعارية بامتياز قوامها الاستعارة بمختلف أنواعها، و الاستعارة عند أرسطو هي النقل، فهو يقول:" الاستعارة **نقل** اسم يدل على شيء إلى شيء آخر: و**النقل** يتم إما من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس أو من نوع إلى نوع. أو بحسب التمثيل"[2]، وهذا التعريف يرتبط بفلسفته تجاه اللغة والتي تختلف كثيرا عن فلسفة أفلاطون، فأرسطو يدخل الاستعارة ضمن المحاكاة التي اعتبرها غريزة فينا.

ومن خلال تعريفه للاستعارة يتبين لنا أقسامها الأربعة على النحو الآتي:

[1] أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي. ض:64.
[2] المصدر نفسه. ص: 58.

- نقل من الجنس إلى النوع ومثالها: "هذه سفينتي قد رست" لأن الرسو ضرب من الوقوف.
- نقل من النوع إلى الجنس ومثالها: "أما لقد فعل أودسيوس عشرة آلاف مكرمة" فعشرة آلاف مستعملة هنا بدل من مكرمات كثيرة.
- نقل من النوع إلى النوع ومثالها: "امتص حياته بسيف من برونز" فكلمة امتص استعملت بدل من قطع وكلاهما نوع من الأخذ.
- نقل بالتناسب(الاستعارة بحسب التمثيل): وهي الاستعارة التي عرفها في موطن آخر بقوله:" وأعني بقولي-بحسب التمثيل- جميع الأحوال التي فيها تكون نسبة الحد الثاني إلى الحد الأول كنسبة الرابع إلى الثالث لأن الشاعر سيستعمل الرابع بدلا من الثاني، والثاني بدلا من الرابع"[1]، ومثالها" تبذر نورها القدسي"، إذ يسمى إلقاء الحب في الأرض بذرا، وليس لإلقاء السماء بنورها علينا اسم يدل عليه، إلا أن نسبة هذا الفعل إلى الضوء هي كنسبة البذر إلى الحب.

إن هذا التقسيم للاستعارة مع أقسام أخرى كالاستعارة المكثفة والبعيدة والمركبة؛ يجعلها مفهوما واسعا يضم الكناية والمجاز المرسل والتشبيه والمبالغة والتمثيل والتعريض والسخرية وغيرها، كما أن مفهوم الاستعارة في حد ذاته- نقل دال إلى دال آخر أو نقل دال إلى مدلول آخر- يجعل الاستعارة أقرب مفهوما من الانزياح كمفهوم معاصر، باعتبارها أيضا خروجا عن القاعدة(اللغة اليومية أو المعيارية)، إن أفضل الاستعارات على الإطلاق عند أرسطو هي تلك التي تتضمن المقابلة أو الإيقاع، ومن هنا فإن هذه الاستعارة تفوق الوزن في تحديد مدى شعرية النص.

وللاستعارة دور زخرفي و جمالي فهي ذات ثلاث وظائف أساسية الإفهام والتغريب والمتعة: فجودة الإفهام في الاستعارة تعود إلى الوضوح، وتغريب القول فيها إنما يتأتى بمخالفتها للمألوف من القول (المعيار)، أما الإمتاع والالتذاذ فيرجع إلى المحاكاة التي تكسب القول لذة ومتعة، وهي وظائف لاتستخدم مجتمعة في أي لون بلاغي أوشعري إلا في الاستعارة، ولعله السبب الذي جعل أرسطو يؤكد أن لا جمالية للنص بلا استعارة.

---

[1] المصدر السابق. ص: 59.

د/الشعر والفنون الأخرى:

1- الشعر والرسم:

إن الاختلاف الحاصل بين الفنون في المواد والطرائق لا ينفي انعدام العلاقة بينها طالما أن الجامع بينها هو المحاكاة، فالرسم فن يحاكي بواسطة الألوان والرقص يحاكي بالإيقاع والموسيقى والشعر يحاكي بواسطة اللغة؛ إذن ما هي علاقة الرسم بالشعر حسب تصور أرسطو؟.

لعل نقطة التلاقي الكبرى بين الشعر والرسم بعد المحاكاة هي الغاية بين الفنين حيث يقول أرسطو:"فالكائنات التي تقتحمها العين حينما نراها في الطبيعة **تلذ مشاهدتها** إذا أحكم تصويرها، مثل صور الحيوانات الخسيسة والجيف" و " نحن **نسر** برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها ونستنبط ماتدل عليه"[1]، فغاية المتعة والالتذاذ هي أحد المدارات المشتركة بينهما.

ثم إن الالتذاذ يتم بالصور المحاكية للطبيعة، صور مجسدة في الألوان رسما وفي شكل الحروف في الأدب: "فقد حاول **الأدب** أحيانا بشكل محدد أن يبلغ إلى تأثيرات **الرسم** -أن يمسى رسما بالكلمات، أو حاول أن يبلغ إلى تأثيرات **الموسيقى**- أن ينقلب إلى الموسيقى"[2]، فالخاصية التصويرية هي دعامة الفنين، ولهذا نجد أرسطو ينصح بإتباع طريقة الرسامين المهرة يقول:" ولما كانت المأساة محاكاة لمن هم أفضل منا فيجب أن نسلك طريقة **الرسامين** المهرة الذين إذا أرادوا تصوير الأصل رسموا أشكالا أجمل وإن كانت تشبه الصور الأصلية"[3].

وحين عقد أرسطو مقارنة بين الرسام والشاعر لاحظ اتفاق الفنين في المحاكاة وطريقته فقال: "ولما كان الشاعر، محاكيا شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور ، فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائما إحدى طرق المحاكاة الثلاث: فهو يصور الأشياء إما كما كانت أو كما هي في الواقع أو كما يصفها الناس وتبدوا عليه أو كما يجب أن تكون، وهو إنما

---

[1] المصدر السابق. ص: 12.

[2] أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت. ص: 132.

[3] أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي. ص:43.

يصورها بالقول، ويشمل: الكلمة الغريبة، والمجاز، وكثيرا من التبديلات اللغوية التي أجزناها للشعراء"[1].

2-الشعر والفلسفة والتاريخ:

لقد وضع أرسطو في الفصل التاسع من كتابه مقارنة بين الشعر من جهة والتاريخ والفلسفة من جهة أخرى، وهو حين يقارن بين هذه الفنون والشعر يريد دحض الرؤية الأفلاطونية المقللة من مكانة الشعر والشعراء.

وينطلق في مقارنته من النقطة المشتركة بين هذه الفنون وهي الأحداث التي يسردها الشاعر، وتكون حوادث تاريخية يقول:" وواضح مما قلناه أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية مايمكن أن يقع. والأشياء ممكنة: إما بحسب الاحتمال، أو الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لايختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا...، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما يروي الآخر الأحداث التي يمكن أن تقع. ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة أسمى مقاما من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي"[2].

الملاحظ على هذه المقارنة هو قيامها على جانبي الشكل المضمون، فالشاعر يروي الأحداث كما وقعت وكما يمكن أن تقع والشعر يروى الكلي، أما المؤرخ فيؤكد ماوقع ويورد كل التفاصيل والتدقيقات والتاريخ يروي الجزئي، يقول أرسطو:"ولهذا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ"[3].

ولـ"زكي نجيب محمود" في تقديمه لكتاب "في الشعر" الذي حققه "شكري محمد عياد" تعليق على الشاهد يلفت فيه النظر إلى أن هذه الأحداث الكلية لابد من تحققها فيقول: "ولطالما حدث للنقاد أن فسروا عبارة أرسطو التي يقارن بها الشعر بالتاريخ على الوجه الذي يجعل مهمة الشعر أن يعمم الأحكام وأن يقرر الحقائق الكلية، ظنا منهم أن الحقيقة الكلية -التي قال أرسطو إن الشعر ينشدها- لاتكون كذلك إلا من حيث هي حقيقة تصدق على

---

[1] المصدر السابق. ص: 71،72.

[2] نفسه. ص: 26.

[3] كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، تحقيق شكري محمد عياد. ص:64.

أشياء مفردة كثيرة في آن واحد، وفاتهم أن للحقيقة الكلية جانبا آخر هو المقصود هنا، وهو "ضرورة الحدوث" "[1]، أما في الجانب الشكلي فيرى أرسطو أن المؤرخ قد ينظم الأحداث كما ينظمها الشاعر؛ فالشعر والتاريخ قد يشتركان في النظم لكنهما يختلفان في طريقة معالجة الوقائع.

وجماع القول أن الشعر فن تربطه وشائج قربى مع كثير من الفنون، وبالتالي فالأدب بأجمعه يتواصل معرفيا مع باقي الفنون، حيث أن" صلات الأدب بالفنون الجميلة والموسيقى متعددة الأشكال شديدة التعقيد، فالشعر يستنزل الوحي أحيانا من الرسم أو النحت أو الموسيقى. وقد تغدوا الأعمال الفنية الأخرى موضوعات للشعر، شأنها شأن الأشخاص وموضوعات الطبيعة"[2].

[1] المصدر السابق.ص:(ز) .
[2] أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب. ص: 131.

2- المحاور الكبرى لشعرية أرسطو:

أورد أرسطو كثيرا من المصطلحات الأدبية والشعرية في فن الشعر، فالمحاكاة والتعرف والتحول والتطهير والفعل المركب والفعل البسيط والحكاية والمنظر، وغيرها لها دلالات أساسية في التصور الشعري الأرسطي، لكن يرتكز تنظيره على مصطلحات مفاتيح هي المحاكاة -في المقام الأول- ثم الحكاية والتعرف والتطهير، وهي المحاور الكبرى التي تشكل أساس الإبداع ؛ ذلك أن غاية أو هدف الابداع هو التطهيرالذي يحصل بالمحاكاة، أما الحكاية فهي انتقال من حالة إلى حالة أخرى، في حين أن التعرف هوانتقال من حالة الجهل إلى حالة المعرفة، ومن المفيد التساؤل عن حقيقة هذه المفاهيم وكيف يترابط بعضها مع بعض؟.

أ/ المحاكاة:

المحاكاة من أكثر المفاهيم حضورا في فن الشعر، ومن فرط تكراره يبدوا للكثير أنه المفهوم الوحيد الذي يدور حوله الكتاب، إذ يقول "بول ريكور"(Paul Ricœur):" لا يوجد في كتاب الشعر لأرسطو سوى متصور واحد وشامل هوالمحاكاة"[1]، وهو أيضا مصطلح ضارب في جذور التاريخ النقدي عامة.

أما دلالته اللغوية والمعجمية فتحمل معنى المشابهة والتقليد، فقد جاء في لسان العرب مادة(ح. ك. ي) مايلي:" الحكاية كقولك حكيت فلانا وحاكيته فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواءا لم (حكي) أجاوزه وحكيت عنه الحديث حكاية ابن سيده وحكوت عنه حديثا في معنى حكيته وفي الحديث ما سرني أني حكيت إنسانا وأن لي كذا وكذا أي فعلت مثل فعله يقال حكاه وحاكاه وأكثر ما يستعمل القبيح المحاكاة والمحاكاة المشابهة تقول فلان يحكي الشمس حسنا ويحاكيها بمعنى"[2]،فالمحاكاة في اللغة هي التقليد والإتباع والمشابهة، والمحاكاة اسم مصدر للفعل حاكى يحاكي بمعنى قلد واتبع، وحكى الخبر وحاكاه بمعنى واحد أي نقله فشابهه وقاربه في الوصف.

---

[1] أحمد الجوة، بحوث في الشعريات. ص:58.
[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر،بيروت ،ط1،(د.ت)، ج:14،ص: 190.

وأما دلالته الإصلاحية فهي المصطلح النقدي اليوناني(mimésis) الذي كان شائعا عند اليونان السفسطائيون وعند أفلاطون قبل أرسطو، ويحيل على نظرية فنية وممارسة لدى الفنانين والأدباء وعلى أبرز مصطلحات النقد قديما وحديثا.

لقد ظل هذا المصطلح يحمل مفهوما سلبيا قبل أرسطو، فكان يعني التقليد وإعادة العرض، ورأى فيه أفلاطون سبب لطرد الفن من مثله، فهي لا تولد إلا أوهاما وتصرف الانتباه عن الواقع الملموس، فإذا طلب أفلاطون من الفنانين والشعراء أن يقدموا معرفة تخدم الأخلاق، لم يجد أمامه إلا محاكاة أو محاكاة لمحاكاة، حيث أن للحقيقة منازل ثلاث: منزلة الصنع (الخلق) وهو عمل الله، ومنزلة الصنع الإنساني وما يقع على الأشياء المصنوعة ، ومنزلة المحاكاة وهي خلق المظاهر لا الحقائق، ومن ثم فإن الفنون ثلاث أصناف فن استعمال وفن صنع وفن محاكاة[1]، لقد رأى أفلاطون في محاورته مع (سقراط وجولوكون) في كتاب الجمهورية[2] أن المحاكي إنما يخلق شيئا زائفا يبعده عن الحقائق بثلاث مراحل وهو سبب كافي لتحقيرها.

أما تلميذه أرسطو فقد ألبسها لباسا إيجابيا ونقلها من كونها مجرد آلة للنقل الساذج إلى قانون رئيسي للإبداع ، فالمحاكاة عنده لاتشوه الطبيعة بل هي غريزة فينا،وهي سبب حصول اللذة والمتعة التي ينشدها جميع الناس، إنها أصل كل الفنون وليس تحريفا لها. وقد جعل أرسطو الفنون تختلف باختلاف المحاكاة ذاتها فـ" الملحمة والمأساة والديثرمبوس وجل صناعة العزف بالناي والقيثارة، هي كلها أنواع من المحاكاة، لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة: لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز.... أما الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة، نثرا أو شعرا، فليس له إسم حتى يومنا هذا"[3]، وحتى المحاكين أنفسهم ليسو صانعو أوهام بل يختلفون حسب محاكاتهم فـ " الشعراء يحاكون إما من هم أفضل منا أو أسوأ أو مساوون لنا شأنهم شأن الرسامين"[4].

---

1 مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)،دار الطليعة، بيروت،ط2،1988م. ص:89.
2 أفلاطون، الجمهورية، ترجمة فؤاد زكريا. ص: 531.
3 أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: 4،5.
4 المصدر نفسه. ص:4.

وقد قصد أرسطو بمحاكاة الطبيعة في كتابه الطبيعة الابداعية أو القوة الخلاقة، ذلك أن المحاكاة الشعرية إنما هي الخلق من جديد و إعادة تشكيل الواقع ، سواء طابقه الواقع فعلا أم لم يطابقه، وهكذا فأرسطو يعطي المحاكاة- وخاصة الشعرية منها- بعدا فنيا، فأينما كانت المحاكاة كان هناك صنعة وإبداع، كما لا تتعلق المحاكاة عنده بالمبدع فقط بل حتى المتلقي له نصيب منها؛ فهي أقسام ثلاثة: محاكاة تتعلق بالحبكة وتمثيل الفعل الإنساني وأخرى متعلقة بالخيال، وثالثة تتعلق بالسامع والقارئ[1].

ب/ الحكاية:

كلمة محاكاة من الجذر اللغوي لكلمة حكاية، فالمصطلحان يشكلان مشتركا أساسيا في العملية الشعرية عند أرسطو، إذ لا يمكن تصور حكاية بلا محاكاة ولا محاكاة دون قالب حكائي، والحكاية أيضا مصطلح كثير الارتباط بالمأساة، حيث خصص أرسطو الفصل السادس من كتابه لتعريف المأساة وفيه أورد مصطلح الحكاية كما أورده بصيغ أخرى من قبيل الخرافة، ويعرف أرسطو المأساة بقوله:" محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لابواسطة الحكاية"[2]، فالمأساة لا تحاكي الناس بل تحاكي الفعل الذي يقوم به أشخاص.

وفي الحق أن الحكاية هي ترتيب الأحداث وتركيب الأفعال في النص وفق عقدة ما، والعقدة هي محاكاة الفعل ومن ثم تصبح الحكاية هي الفعل، والذي هو عبارة عن ما يمارسه أشخاص بإقامة علاقات في ما بينهم ينسجونها، فتنمو وتتشابك وتتعقد الحكاية وفق منطق القص والتأليف.

ونتيجة لهذا قسّم أرسطو المأساة إلى ستة أجزاء جاعلا من الحكاية أول هذه الأجزاء وأهمها، حيث يقول :" وأهم هذه الأجزاء تركيب الأفعال، لأن المأساة لاتحاكي الناس، بل تحاكي الفعل والحياة،... وإذن فالأشخاص لايفعلون ابتغاء محاكاة الأخلاق، بل يتصفون بهذا الخلق أو ذاك نتيجة أفعالهم؛ ولهذا فإن الأفعال والخرافة هما الغاية في المأساة؛ والغاية

[1] هذا التقسيم لبول ريكور أورده أحمد الجوة في كتابه بحوث في الشعريات، مفاهيم واتجاهات، ص:59.
[2] أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: 18،19.

في كل شيء أهم مافيه"[1]، وهكذا تتجلى أهمية الحكاية في تحديد مدى شعرية النص؛ ذلك أن أساس تميز الشعراء بعضهم من بعض هو حسن تأليف الحكاية فـ" الشعراء الناشئون يمهرون في العبارة والأخلاق قبل أن يقدروا على تركيب الأفعال، كما هو شأن الشعراء الأقدمين"[2].

وتتحقق الحكاية في النص عبر مرحلتين: مرحلة بناء الحكاية والتنسيق بين أجزائها بحسب ماهو ضروري وما هو محتمل؛ يقول أرسطو عن هذه المرحلة: "وواضح مما قلناه أن مهمة الشاعر ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع والأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة"[3]، ثم مرحلة اختيار العبارة بانتقاء اللفظ المناسب والوزن الملائم، وهي مرحلة اكتمال الحكاية.

وكلا المرحلتين يحققان اللذة والمتعة حيث أن" مصدر **اللذة** لنفس المشاهد للمأساة إنما هو في **أجزاء الخرافة،** أعني التحولات والتعرفات"[4]، وليست مهمة الحكاية محصورة في اللذة والمتعة فقط، بل إن الخوف والرحمة اللذين يطهران الشخص هما تحصيل حاصل للحكاية والمنظر المسرحي يقول أرسطو:" **والخوف والرحمة** يمكن أن ينشآ عن المنظر المسرحي ويمكن أن ينشآ عن ترتيب الأحداث. والأخير أفضل ومن عمل فحول الشعراء، ذلك أن الحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها وتأخذه الرحمة بصرعاها وإن لم يشهدها: كما يقع لمن تروى له قصة أوديفوس. أما إحداث هذا الأمر عن طريق المنظر المسرحي وحده فأمر بعيد عن الفن ولا يقتضي غير وسائل مادية"[5].

وإذا ما انتقلنا إلى أقسام الحكاية فإن أرسطو يجعل منها البسيطة والمركبة مقيما بينهما مقارنة في الفصل العاشر من الكتاب، فالحكاية البسيطة من الفعل البسيط والوحيد وهي التي تعرف المصير من دون تحول وتعرف، أما الحكاية المركبة فلا تكون كذلك إلا إذا كان لها تحولا وتعرفا يقول أرسطو :" والحكايات بعضها بسيط والآخر مركب، لأن الأفعال التي تحاكيها الخرافات هي على هذا النحو أيضا. وأقول عن الفعل إنه "بسيط" إذا كان محكما

[1] المصدر السابق. ص: 20.
[2] نفسه. ص: 21.
[3] نفسه. ص: 26.
[4] نفسه. ص:21.
[5] نفسه. ص: 38.

وواحدا بالمعنى الذي حددناه سابقا، وكان تغير المصير قد حدث دون تحول ولاتعرف؛ ويكون "مركبا" إذا كان تغير المصير قد تم بفضل التعرف أو التحول أو كليهما معا"[1].

ونستنتج نوعا آخرا من الحكايات لم تلق عند أرسطو القبول وهي الحكاية ذات الأحداث العارضة يقول عنها أرسطو:" وأسوأ الخرافات والأفعال البسيطة أحفلها **بالحوادث العارضة**. وأعني بالخرافة ذات الحوادث تلك التي تتوالى فيها الأحداث العارضة على غير قاعدة من الاحتمال أو الضرورة"[2]، والخلل في هذا النوع من الحكايات هو التوسع في الحكاية أكثر مما يقتضيه الموضوع مع عدم مراعاة التسلسل الطبيعي للأحداث، و أهم شيء في الحكاية هو حسن التأليف واتقان الترتيب اللذين يولدان حكاية موفقة[3]، وهذا هو صميم الشعرية لأنه توصيف نصاني بحت.

ج/ التعرف والتحول:

لقد خصص أرسطو الفصل الحادي عشر والسادس عشر لضبط مفهوم التعرف والتحول وذكر أنواعهما وآلية إشتغالهما، فقد عرف التعرف بقوله:" التعرف كما يدل عليه اسمه، **انتقال** من الجهل إلى المعرفة يؤدي إلى الانتقال: إما من الكراهية إلى المحبة، أو من المحبة إلى الكراهية عند الأشخاص المقدر لهم السعادة أو الشقاوة"[4].

فالتعرف هو الانتقال من حالة الجهل إلى حالة المعرفة مما يؤدي إلى الصداقة أو العداوة بين الشخصيات، أما التحول فهو الانتقال من حالة أشياء إلى حالة أشياء أخرى معاكسة، أو هو انقلاب الفعل إلى ضده؛ ولعل أهم مثال للتحول هو ذلك الذي أورده عن مسرحية "أوديب" ومسرحية"لونقيوس" يقول:" والتحول هو انقلاب الفعل إلى ضده، كما قلنا، وهذا يقع أيضا تبعا للاحتمال أو الضرورة: ففي مسرحية "أوديفوس" قدم الرسول وفي تقديره أنه سيسر أوديفوس ويطمئنه من ناحية أمه، فلما أظهر حقيقة نفسه أحدث عكس الأثر"[5].

وحين يعدد أرسطو أنواع التعرف ينبه إلى حقائق أدبية جديرة بأن تثير انتباه النقاد المعاصرين، حيث أن التعرف قد يكون بالعلامات الحسية من خلال: أ/ التعرف بالعلامات

---

[1] المصدر السابق. ص: 29، 30.
[2] نفسه. ص: 28.
[3] أحمد الجوة ، بحوث في الشعريات. ص: 71.
[4] أرسطو طاليس،فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي . ص:32.
[5] المصدر نفسه. ص: 30،31 .

الخارجية وهو أكثر أنواع التعرف شيوعا؛ وذلك أن يتعرف المشاهد أو المتلقي على الشخصية في المسرحية بعلامات واضحة مثل الندوب على الجسد، ومثل تعرف الأم على توأميها في مسرحية أوديب.

ب/التعرف الصناعي أو التعرف الذي يمليه الشاعر لا ما تقوله الحكاية ومثاله ماجاء في مسرحية "سوفكليس" من تعرف "أورسطس" على نفسه فيقول بنفسه مايريد الشاعرأن يقوله، لاما تقوله الحكاية.

كما يكون التعرف عبر الذاكرة أو بالانتقال مما هو مشاهد إلى ما هو متذكر؛ ومثاله مسرحية "القبرسيون" حين بكى البطل لما رأى اللوحة، وهناك تعرف عن طريق القياس ومثاله مسرحية "حملة الماء المقدس" التي ورد فيها القياس الآتي: "أتى رجل يشبهني. ولا يشبهني غير" أورسطس"، إذن" أورسطس" هو القادم"[1].

ومن أنواع التعرف أيضا التعرف الذي يقوم على خطأ في استدلال الجمهور، وهو التعرف الذي نتج عن قياس خاطئ من المشاهد، مثل الذي جاء في مسرحية "أودسيوس الرسول الكاذب"، الذي قال إنه قادر على معرفة القوس ولم يكن قد رآها.

وأفضل أنواع التعرف إطلاقا الذي يحصل من الوقائع وهو الذي قال عنه :" وأفضل أنواع التعرف هو ذلك الذي يستنتج من الوقائع نفسها، حينما تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتملة"[2]، وهو أحسن أنواع التعرف لأنه يستغني عن العلامات الحسية.

إن تعدد أنواع التعرف يكشف لنا القدرة الخارقة للشعرية الأرسطية على الإلمام بالعملية الإبداعية؛ وعلى سبق معرفي كبير ذلك أن:" هذه المفاهيم أساسية في السيميائيات المعاصرة. فقد عرفت الحكاية بأنها انتقال من حالة إلى حالة أخرى، ومن حالة سلبية إلى حالة ايجابية، أو من حالة ايجابية إلى حالة سلبية، كما أن التعرف له مركز أساسي فيها، وإن كان يعني الاعتراف فيها أيضا. فهو عاقبة البطل حيث يقع الاحتفال بما فعله بتشريفه بالنياشين والأوسمة"[3].

[1] المصدر السابق. ص: 46.
[2] نفسه. ص:47، 48 .
[3] محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم النقد المعرفي والمثاقفة. ص:65.

د/ التطهير:

إن هناك منازع عدة في تفسير مصطلح التطهير فهو مصطلح متعدد المجالات،إذ أننا نجده في المجال السيكولوجي والطبي والمسرحي والفني، لفظه اليوناني هو"catharsis" وهو لفظ طبي معناه التنقية والتنظيف والتفريغ الجسدي والعاطفي، ارتبط بمصطلح طبي آخر هو مصطلح فارماكوس"pharmacos" الذي يعني العقار والسم.

وفي الفصل السادس والفصل الحادي عشرمن فن الشعر يورده أرسطو اعتبارا من أنه آلية فنية متعلقة بالمتلقى وبالحكاية، يقول أرسطو:" فالمأساة إذن هي محاكاة فعل نبيل تام. لها طول معلوم، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[1].

كما نعثر على المصطلح في كتابيه "السياسة" و"علم البلاغة"، فقد ربط بين التطهير والموسيقى حسب أنواعها من منظور طبي في كتاب السياسة، وبين مشاعر الخوف والشفقة والتطهير في كتاب علم البلاغة، ومن هنا فإن التطهير ليس مجرد وسيلة علاج فحسب؛ بل هو من الوسائل التي تحقق المتعة عند المتلقي، فالمٌشاهد حين يتابع المَشاهد يتماهى مع الأبطال، وبالتالي تؤدي الشفقة والرحمة التي تثيرهما التراجيديا فيه إلى الخوف على مصير الأبطال، بعد أن يكتشف أنهم مذنبون وليسو أبرياء كما كان يعتقد، وهنا تحدث لحظة التطهير، فمحاكاة الشر أو الخير تهدف إلى التطهير من هذا الشر أو تثبيت الخير في النفوس البشرية، ومؤكد أن التطهير من الشر لن يحصل إلا ببراعة الشاعر والممثل في التأليف والتمثيل.

إن التطهير سواء كان في الموسيقى أو في الشعر لابد أن يرجع إلى مشاعر المتلقي،ففي الموسيقى والألحان تثار في النفوس أحاسيس مختلفة كالفزع والرحمة والخوف فتتبع هذه الأحاسيس لذة مصحوبة بالتطهير، أما في الشعر فإن العلاقة وطيدة بين الحكاية والخوف والرحمة والتطهير،يقول أرسطو:" والخوف والرحمة يمكن أن ينشآ عن المنظر المسرحي ويمكن أن ينشآ عن ترتيب الأحداث، والأخير أفضل ومن عمل فحول الشعراء. ذلك أن

---

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي. ص:18

الحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها وتأخذه الرحمة بصرعاها وإن لم يشهدها: كما يقع لمن تروى له قصة أوديفوس"[1].

ولعل الهدف الأسمى للتطهير أخلاقي بالدرجة الأولى، فالمتلقي يشاهد ويكتشف أخطاء الأبطال ويتعرف على مصير كل واحد منهم، ومن ثم يشكل العقاب تأديبا لمن كان على شاكلتهم، وهذا تأصيل للأخلاق والفضائل في المجتمع اليوناني.

ومجمل القول؛ إن "أرسطو" وهو ينظّر للإبداع البشري أحاط به من كل جوانبه، فالمحاكاة والحكاية من عمل المؤلف، والتعرف والتحول والتطهير منوط بالمتلقي، فالمحاكاة هي الغريزة والأصل في أي عمل شعري، أما الحكاية فهي تجسيد هذه المحاكاة بالأحداث والحبكة، في حين أن التعرف والتحول هو مسار هذه الحكاية مابين الشخصيات والأحداث المتغيرة فيها، على أن التطهير هو همزة وصل بين التأليف والتأثير، بين مدى إحكام الصنعة في العمل ومدى تطهيره للمتلقي.

[1] المصدر السابق. ص: 38.

3- المسألة الأجناسية في شعرية أرسطو:

الأجناس الأدبية درس مهّم في الشّعرية، لارتباطه بتصنيف النّصوص وتعيين انتماءاتها الأدبية كما أنّهما مبحث قديم قدم الشّعرية نفسها يقول تدوروف: "إنّ مشكلة الأجناس هي أقدم مشاكل الشّعرية، ومنذ القدم حتّى يومنا هذا، لم يكف تعريف الأجناس عددها، والعلاقات المشتركة بينها أبدا عن إثارة النقاش"[1]، ولنا أن نتساءل عن ما الجنس الأدبي؟ ما هي أسس تصنيف الأجناس؟ وكيف صنف أرسطو الأجناس الأدبية؟.

إن مصطلح جنس في المعاجم العربية قريب في معناه من مصطلح النوع اختلاف في كون الجنس أصل والنوع فرع؛ فقد جاء في لسان العرب مايلي:"**الجنس** الضّرب من كل شيء وهو من النّاس ومن الطيور ومن حدود النّحو والعروض(جنس) والأشياء جملة قال ابن سيده وهذا على موضوع عبارات أهل اللغة وله تحديد والجمع **أجناس** وجنوس"[2]، وجاء فيه أيضا:" **النوع** أخص من **الجنس** وهو أيضا الضّرب من الشيء قال ابن سيده وله تحديد منطقي لا(نوع) يليق بهذا المكان والجمع أنواع قلّ أو كثر"[3]، فالجنس أعم من النوع وكلاهما ضرب من الشيء لغويا.

و يختلف المصطلحان في المفهوم حيث يعتبر النوع اسم ينضوي تحت مسمى أكبر هو الجنس و الجنس نفسه نوعا بالنسبة لمسمى آخر؛ فالشعر مثلا هو الجنس الذي تنضوي تحته عدة أنواع، وهو نوع من أنواع الكتابة وهكذا" إذا كان أن علينا نسمي الشعر الغنائي في كليته"جنسا" فينبغي تسمية "المرثية" و" الأنشودة" و"السونيتة" و" الأهزوجة" و" القصيدة الغنائي"،" أنواعا" مثلما ميّزت العلوم الطبيعية- منذ القرن الثامن عشر- بين "الجنس"(Genus)، باعتباره الوحدة الأوسع، و" النوع" (Species) بوصفه مجموعة فرعية."[4].

---

[1] Tzvetan Todorov, osmald Ducrot, dictionnaire encyclopedique des sciences du langages, edition du seuil 1972, p : de193 a 201.

قام بترجمة النص المأخوذ من هذا الكتاب جواد الرامي في موقع Fikrwanakd. Aljabiabed Com. بتاريخ 30 جانفي 2008م.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج:06. ص:43.

[3] المرجع نفسه، ج:08. ص:364.

[4] كارل فيتور، تاريخ الأجناس الأدبية ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية، النادي الثقافي بجدة، ط1، 1994. ص:14.

وعموما فإن الجنس الأدبي هو التنظيم والتصنيف الذي يحتوي النصوص الأدبية، انطلاقا من خصائصها ومقوماتها، إذ أن " الجنس قد يكون إما معيارا، أو جوهرا، أومنوال قدرة، وإما مجرد مصطلح تبويبي لاتناسبه أي إنتاجية نصية خاصة الخ...،"[1]، والاتجاه المتكفل بعملية التصنيف يطلق عليه اسم" نظرية الأجناس الأدبية"، والتي من شأنها البحث في الأسباب الداعية لوجود الأجناس وعوامل التقسيم والتداخل الأجناسي، ثم دراسة تاريخها وتطورها عبر الأزمان والعصور.

لقد أخذت فكرة التجنيس حيزا كبيرا في مناهج النقد المعاصرة؛ إذ يشهد التطور على أيدي الكثير من المفكرين والنقاد من أمثال: برونيتير و هيجل وجورج لوكاتش وميخائيل باختين وكريزينسكي، ونورثروب فراي وتدروف وأوستين وارين ورينيه ويليك وماري شيفر وكارل فيتور وجيرار جينت وغيرهم، ومن المهتمين بهذا الحقل في النقد العربي: محمد مندور، عزالدين اسماعيل، خلدون شمعة، إحسان عباس، محمد يوسف نجم وغيرهم، ومردّ القيمة التي يعطيها النقد لمسألة التجنيس والتصنيف هو تطابق سؤال ماهو الجنس الأدبي مع سؤال ماهو الأدب أوما هو الشعر؟[2] كما يري جان ماري شيفر*.

إن تاريخ الأجناس الأدبية يعود إلى التفكير اليوناني القديم؛ فقد ميّز أفلاطون في جمهوريته بين نمطين إنتاجيين: نمط الوصف بالكلمات ونمط المحاكاة، أما الشّعر فهو نمط محاكاة وعليه فهو إما محاكاة مباشرة للأشخاص(الشعر المسرحي وهو الذي يشتمل على الحوار فقط مثل المسرحية المأساوية والهزلية) أو شعر وصف وتصوير الأعمال البشرية (الشعر السردي الذي يشتمل على السرد فقط مثل المدائح) أوشعر يشتمل على السرد والحوار معا(وهو الملحمة)، ولعله تقسيم نابع من تصور أفلاطون للعالم عامة وللفنون خاصة، وإذا كان هذا التصور هو تصور الأستاذ أفلاطون فما هي رؤية التلميذ أرسطو؟ وما هي الحدود المفرقة بين جنس وآخر ؟

---

[1] جان ماري شيفر، من النص إلى الجنس ملاحظات حول الإشكالية الاجناسية ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية، ص:130.

[2] جان ماري شيفر، ما الجنس الأدبي، ترجمة غسان السيد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2005م. ص:14.

* جان ماري شيفر من المهتمين بالأجناس وهو باحث في مركز البحوث العلمية في فرنسا ويعمل في مجال علم الجمال العام والنظرية الأدبية، أصدر عدة مقالات، ودراسة عن نظرية الرواية عند الرومانسيين الألمان ودراسة عن التصوير.

هندسة الأب المؤسس:

إن أول مايمكن قوله عن أرسطو والأجناس الأدبية هو مقولة الأبوة الشرعية، فأرسطو هو المؤسس لفكرة الأجناس حقا، وتأسيسه لها نابع من تصوره الدقيق للعملية الشعرية وتفنيد ماحيك حولها من مزاعم، وهو التأسيس الذي يجعل من المحاولات التي جاءت من بعده تكرار لما أورده الفيلسوف حيث:" يدعي غوتفريد ويليام أن تاريخ النظرية الجنسية(.....) ليس شيئا آخر غير الأرسطوطاليسية ضمن نظرية الأدب"[1].

ويمتاز النظام الإجناسي عند أرسطو بتنوع تأويل الدارسين لهذه الأجناس وأسس تقسيمه لها، فأمام تقسيمه للأجناس تثار تساؤلات كثيرة منها: هل الشعر هو الجنس الأكبر لقيامه على المحاكاة؟ وكيف نسمي الأجناس الثلاثة الأخرى (الملحمة والكوميديا والتراجيديا) رغم قيامها أيضا على المحاكاة؟ هل التراجيديا(المأساة)هو الجنس الأصلي والملحمة و الكوميديا جنسان فرعيان لتخصيصه عدد كبير من الفصول للمأساة؟.

لقد انطلق أرسطو في تقسيمه الثلاثي من نظرته للمحاكاة، فالفن محاكاة للطبيعة تختلف باختلاف الأداة، فمنها ما يحاكى باللغة كالشعر الذي بدوره يختلف باختلاف طرق المحاكاة نفسها يقول أرسطو:" ولقد انقسم الشعر وفقا لطباع الشعراء، فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء؛ وذوو النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء فأنشأوا"الأهاجي"، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح"[2]، فالتراجيديا تحاكي الأفاضل والكوميديا تحاكي الأراذل، وصنف آخر من أنواع المحاكيات هو مدائح وأناشيد، ومن ثم نجد أن " النظرية النوعية (الجنسية) لأرسطو موحدة من خلال الخصوصية الدلالية للمحاكاة الأدبية"[3].

والمتمعن في فن الشعر يجد معظمه مخصص لدراسة جنس المأساة بوصفه الجنس "المفضل" على الملهاة والملحمة، وأرسطو في هذا ينتصر لها ولشاعرها "هوميروس" (الشاعر اليوناني صاحب الإلياذة والأوديسة)، بخلاف أستاذه الحامل لنظرة ازدراء للتراجيديا ولهوميروس، حيث يقول أرسطو:"وكما كان هوميروس شاعرا فحلا في النوع

---

[1] المرجع السابق. ص:15.
[2] أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي. ص:13.
[3] جان ماري شيفر، ما الجنس الأدبي. ص: 14.

العالي من الشعر- لأنه لم يبرع فقط في فخامة الديباجة الشعرية،بل أيضا في جعل محاكياته ذات طابع درامي-، وكذلك كان أول من رسم معالم الملهاة: فبدلا من تأليف المخازي حاكى الهزل بصورة درامية"[1]، ولقد ذكر أرسطو الكوميديا والملحمة بهدف المقارنة بينهما وبين التراجيديا، بغرض إيضاح ما لها من وظيفة تطهيرية ومن أسلوب نبيل.

وهناك من فهم الأجناس خلاف التقسيم الثلاثي ، فاعتبر الشعر الغنائي والقصصي جنسهما هو الشعر الملحمي، أما الشعر التمثيلي فإما تراجيدي أوكوميدي، وجنس آخرهو الشعر التعليمي.

إن تنوع الفهم لتقسيمات أرسطو جعل من "ماري شيفر" يفهم التقسيم الأرسطي كما لوكان نظاما طبيعيا؛ فيصل إلى النتيجة الآتية:" أن إحدى طموحات أرسطو كانت بوضوح مزج الفلسفة الإنسانية ذات الأصل السقراطي مع فلسفة الطبيعة للفلاسفة قبل سقراط"[2]، فالنظام الطبيعي الذي لايشوبه خلل هو النظام الذي لابد أن يكون عليه الجنس الأدبي، ومن ثم يضع الأقسام الجنسية في سياق ثلاث رؤى:1/ المثال البيولوجي والموقف الجوهري الذي يتطلبه 2/الموقف الوصفي التحليلي 3/ الموقف المعياري، فهذا الأخير مثلا له المكانة الأولى في فن الشعر ويضم الملحمة والتراجيديا في الفصلين السادس و الثالث عشر، وهو موقف قائم على غاية الأجناس وعقباتها، فـ" يجب إعادة الأفضلية للخصائص التي تؤدي بصورة أفضل إلى الأثرالتطهيري"[3].

لقد تعرض أرسطو إلى قضية نشأة الأجناس وتطورها، فرأى أن التراجيديا نشأت ارتجالا من الديثورمبوس*، والكوميديا أصلها الأغاني التي تدور حول الذكر، فيقول عن التراجيديا وتطورها:" ولقد نشأت المأساة في الأصل ارتجالا(هي والملهاة: ترجع إلى مؤلفي الديثورمبوس، والملهاة ترجع إلى مؤلفي الأناشيد الاحليلية التي لا تزال يتغنى بها في كثير

---

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص:14.
[2] جان ماري شيفر، ما الجنس الأدبي. ص: 16.
[3] المرجع نفسه. ص:18.
* الديثرمبوس أغنية جماعية تؤدى تمجيدا لدينوسيوس تكون مرتجلة يقودها قائد الجوقة أو أحد المجتمعين على مائدة الطعام، للاستزادة ينظر: أحمد عتمان، الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا، سلسلة عالم المعرفة، مايو1984، الكويت. ص:147.

من المدن حتى اليوم)، ثم نمت شيئا فشيئا بانماء العناصر الخاصة بها، وبعد أن مرت بعدة أطوار ثبتت واستقرت لما أن بلغت كمال طبيعتها الخاصة"[1].

أما الملهاة فإنه يجهل مؤسسها لقلة الاعتناء بها وعدم التعريف بعناصر الجوقة والممثلين إلا مؤخرا يقول:" أما الملهاة فنجهل نشأتها لأنها قليلة الشأن غير معتنى بها. والوالي لم يسمح بتقديم جوقة من الممثلين الهزليين إلا متأخرا، وقبل هذا كانوا من المتطوعين ولا يذكر الناس الشعراء المسمين هزليين(كوميديين) إلا منذ أن تكونت للملهاة صورتها"[2].

و أما الملحمة فقد سايرت التراجيديا لكنها تختلف عنها في عدة جوانب، فرغم كونها محاكاة للأفاضل إلا أنها تستخدم وزنا واحدا وتكون حكاية لا تمثيلا كما يختلفان في الطول، فالتراجيديا مقدارها دورة واحدة للشمس، بينما لا تحد الملحمة بزمان.

لعل أرسطو ينظر لتطور الأجناس وهو يقيسها بغاياتها، وهي غاية أخلاقية بامتياز، من خلال تحقيقها للتطهير، ولهذا نجد أرسطو يتمعن ويدقق في دراسة التراجيديا، وهذا " يعني أن أرسطو ينظرإلى التطور في كل كتاباته باعتباره عملية غائية في الزمان تتجه نحو هدف واحد أحد محدد سلفا بشكل لا رجعة فيه"[3].

إن هذا التطور الطبيعي للأجناس في الأدب الإغريقي شبيه بنمو الإنسان[4]، إذ تقابل الطفولة الشعر الملحمي؛ حيث يحب الأطفال في العادة الحديث عن أمجاد الآباء والأجداد، فيما يمثل الشعر التعليمي مرحلة الصّبا فهي مرحلة تلقي العلوم والدروس، ويأتي الشعر الغنائي ممثلا لمرحلة الشّباب لاهتمامهم بذاتهم وبعواطفهم وأهوائهم، أما الدراما فهي مرحلة النضج و الرجولة.

وفي إطار المقارنة التي يقيمها أرسطو بين أجناس الشعر الإغريقي، يخصص الجزء الأكبر منها للمقارنة بين التراجيديا و الكوميديا،إذ يتحدث عن شعراء المآسي وشعراء الملاهي في الفصل التاسع ويبين الفرق بينهما، فيسجل أن شعراء الملاهي لا يطلقون الأسماء على شخوص المسرحيات،في حين يكون نظراؤهم في المآسي تحت أسماء عاشت

---

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمةعبد الرحمن بدوي، ص14، 15.
[2] المصدر نفسه، ص:16،17.
[3] أوستين وارين، مفاهيم نقدية، ترجمة جابر عصفور ، سلسلة عالم المعرفة، فبراير1987م ،الكويت. ص:30.
[4] أحمد عتمان، الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا. ص: 10.

ووجدت يقول:"وهذا بين من أول وهلة بالنسبة إلى الملهاة؛ لأن الشعراء لايطلقون على أشخاص مسرحياتهم أسماء كيفما اتفق إلا بعد أن يؤلفوا الحكاية من أفعال محتملة التصديق، وذلك بعكس الشعراء الأيامبيين الذين يؤلفون عن أفراد. أما في المأساة فالشعراء يتعلقون خصوصا بأسماء من وجدوا وعاشوا: والسبب في هذا أن الممكن أمر يعتقد به فإذا كان ما لم يقع لا نعتقد لأول وهلة أنه ممكن، فإن ما وقع فعلا من البين أنه ممكن، لأنه لو كان مستحيلا لما وقع"[1]، فوقوع الفعل وعدمه واستحالته مما يفرق به بين المأساة والملهاة.

وفي الفصل الرابع والعشرين المخصص لجنس الملحمة وأنواعها، نجده يعيد تكرار الفرق بين الملحمة والتراجيديا، فبالإضافة للطول هناك الوزن يقول أرسطو أن "التجربة تدلنا أن الوزن البطولي هو أنسب الأوزان للملاحم. ولو أن امرءا استخدم في المحاكاة القصصية وزنا آخر أو عدة أوزان لبدت نافرة، لأن الوزن البطولي هو الأرزن والأوسع، ولهذا يتلاءم مع الكلمات الغريبات والمجازات كل التلاؤم"[2].

من خلال المقارنة يتوصل أرسطو إلى المفاضلة بين الملحمة والمأساة فيقول:" وفي وسعنا أن نتساءل: أي الفنين أفضل: محاكاة الملاحم أو محاكاة المآسي؟ فإن كان الأقل ابتذالا هو الأفضل، وكانت المحاكاة الأقل ابتذالا هي التي تتوجه إلى جمهور أفضل، فمن البّين أن التي تسعى لمحاكاة كل شيء هي المبتذلة"[3]، والملاحظ أن أساس المفاضلة في هذا نوعية المحاكاة، فإن كانت المحاكاة ساعية لكل شيء فهي مبتذلة ،وكلما قل الابتذال أقبل الجمهور عليها، و تتفوق المأساة عن الملحمة لاجتماع كل المزايا فيها ففي فن الشعر نجد أن " المأساة تتفوق إذن بكل هذه المزايا وبالطريقة التي تبلغ بها غايتها الخاصة، فمن الواضح أن المأساة، إذ تبلغ غايتها على النحو الأفضل، يمكن عدها أعلى مرتبة من الملحمة"[4].

تحدد لنا المقارنات بين الأجناس شعرية النصوص، ومدى ملاءمتها للقوالب الفنية الواجب أن تكون فيها أصلا؛ ومن هنا فقد رسم أرسطو للشعر دوائر لايجب أن تحيد عن مبادئها، وبالتالي فأرسطو وفن الشعر هو" أول مؤلف إغريقي درس الشعر، بطريقة مستمرة

---

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي. ص:27.
[2] نفسه. ص:69.
[3] نفسه. ص:78.
[4] المصدر السابق. ص:81.

ضمن زاوية الجنس، أو على الأقل هو أول من يدعي صراحة أن تعريف الفن الشعري يجد امتداده الطبيعي في تحليل تركيبه النوعي."[1].

إن تطور نظرية الأجناس الأدبية يظهر لنا تقادم التقسيم الأرسطي؛ لكن لايمكن إلغاؤه مادام هو أساس عملية التجنيس، حيث يمثل الجنس الأدبي عند أرسطو المثال الذي تعلقت به الكتابة على مرّ الأزمنة ، فإن " كان مؤلف أرسطو قد تقادم بما يزيد ألف وخمسمائة سنة واختص بأنماط الشعر التمثيلي عند الإغريق في القرن الرابع قبل الميلاد، فإن النظام الأجناسي الذي بلوره الفيلسوف يظل نظاما حيويا له من الطاقة الإجرائية ما يتيح له التحرك داخل نصوص الأدب وبناء شبكة ناظمة لأجناسها وأنماطها"[2].

---

[1] جان ماري شيفر، ما الجنس الأدبي؟. ص:15.
[2] أحمد الجوة، بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات. ص:47.

4- أبعاد الشّعرية في النّص التراجيدي:

ليس النص التراجيدي كباقي النصوص عند أرسطو ، وذلك بسبب الوظيفة التطهيرية والأخلاقية له، إذ نعثرعلى قوانين الإبداع الأدبي ملخصة في تنظيراته للنص التراجيدي، وقد يكون هذا الاهتمام الخاص بالنص المأساوي سببا في اعتقاد الكثير بأن كتاب فن الشّعر كتاب في التراجيديا فحسب؛ وفي هذا الإطار يقول مؤلفا كتاب " الكوميديا والتراجيديا":" في القرن الرابع كتب أرسطو فن الشعر....**واقتصر في جملته فقط على كتابة التراجيديا**. ولم يكن اتجاه أرسطو بوجه عام اتجاها توجيها: بل كان يريد أساسا، كما كان منهجه بالنسبة لعلم الطبيعة، أن يصف مايجد. غير أنه استنبط من التراجيديات التي سبق أن شاهدها وقرأها أن هناك سمات عامة محددة تميز البطل التراجيدي، كما تبرز كذلك الأثر التراجيدي، والزمن الذي تستغرقه التراجيديا الواحدة"[1]، ومن هنا نتساءل: ما هي التراجيديا ؟ وكيف يكون النص المأساوي محققا للشعرية؟ وكيف نعلل تعداد أرسطو لبقية أنواع النصوص موازاة مع ذكره للتراجيديا؟.

إن التراجيديا كلمة يونانية الأصل والمنبت؛ تشير في عمومها إلى نوع من الأعمال الدرامية التي تنتهي بخاتمة مشؤومة، وتعالج الجريمة أو التمرد والمسائل الأخلاقية، وهي "أخطر الأنماط الأدبية على الإطلاق، وأشدها حرصا على مبادئ الفضيلة والأخلاق وأكثرها نفعا للناس، ولذلك كان حرص الكتاب عن أعلى الدرجات على نيل هذا الشرف إذ بذلوا الجهد الكبير لإثبات قدرتهم على كتابة التراجيديا"[2].

وولدت التراجيديا في مهرجانات الإغريق الربيعية لافتتاح براميل الخمر، ثم تطورت شيئا فشيئا إلى أن تم بنيانها على يد "أسخليوس"(456-525ق م) الذي يعتبر مؤسس التراجيديا اليونانية، وهنا يذكر أرسطو عن مؤسّسي التراجيديا في كتابه فيقول:" وكان اسخليوس أول من رفع عدد الممثلين من ممثل واحد إلى اثنين وقلل من أهمية

[1] مولوين ميرشنت كليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيدي،ترجمة علي أحمد محمود، سلسلة عالم المعرفة، يونيو1979، الكويت. ص:120.
[2] المرجع نفسه. ص:46.

الكورس(الجوقة) وجعل المكانة الأولى للحوار؛ ثم جاء سوفوقليس فرفع عددهم إلى ثلاثة ممثلين وأمر برسم المناظر. واستفحل أمر المأساة واتسع مجالها"[1].

وقد اعتبر أفلاطون التراجيديا من أكثر الفنون تحطيما للأخلاق وطالب بتهذيب شعر هوميروس وبحذف ما يتضارب منه مع الفضيلة وبحظر التراجيديا نفسها،أما تلميذه أرسطو فينفي أن تكون المأساة كذلك، وأول ما يطلعنا به في هذا الشأن هو تعريفها تعريفا دقيقا فيقول:" إنها محاكاة فعل تام نبيل، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لابواسطة الحكاية، تثير الرحمة والخوف فتؤدي إلي التطهير من هذه الانفعالات"[2]، فما ما يميزها هو محاكاتها لفعل نبيل، وامتدادها المحدد بين الطول والقصر، كما تمتاز باحتوائها على مزيّنات ومحاكاتها التي تكون بأشخاص يفعلون، وهي تطّهر المشاهد أو المتلقي من الانفعالات الناتجة عن الخوف والرحمة.

إن المأساة باعتبارها محاكاة لفعل نبيل يفسره إعطاء الأبطال والملوك مكان الصدارة في المسرحية؛ و اعتبار أرسطو لشخوصها أفضل مما نحن عليه، وهي التي تحاكي الأفاضل من الناس، وأما اللغة المزوّدة بألوان من التزيين فإنها ذات إيقاع ولحن ونشيد، ويقصد أرسطو باختلاف الأجزاء فيها أن بعضها يتكون بالوزن وبعضها الآخر يتكون بالنشيد.

وأما الطول في النص التراجيدي فهو معتدل وبمقدور الذاكرة أن تتحكم فيه، بخلاف مايكون في الملحمة التي تكون بالغة الطول ، فتختنق الذاكرة ولاتستطيع أن تتحكم فيه، إذ المتعة تنعدم في الأشياء الطويلة والصغيرة جدا، لكن النص التراجيدي هو نموذج الجمال باعتداله حيث يقول أرسطو :" كذلك الجميل، سواء أكان كائنا حيا أم شيئا مكونا من أجزاء، بالضرورة ينطوي على نظام يقوم بين أجزائه هذه وله عظم يخضع لشروط معلومة. فالجمال يقوم على العظم والنظام، ولهذا فإن الكائن العضوي الحي إذا كان صغيرا جدا لايمكن أن يكون جميلا....، كذلك إن كان عظيما جدا"[3]، ولعل عامل الطول والقصر عامل أساسي في تفضيل أرسطو لهوميروس عن سائر الشعراء فيقول:" ولهذا السبب أيضا يمكن أن نعد

---

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي. ص:15.
[2] نفسه. ص:18.
[3] نفسه. ص:23.

هوميروس، كما قلنا من قبل، سيد الشعراء غير مدافع: فإنه لم يشأ حتى أن يعالج في شعره حرب طروادة كلها، مع أن لها بداية ونهاية؛ وإلا لكانت الحكاية مسرفة في الطول عسيرة على الإدراك بنظرة واحدة"[1].

وأما قصده من أن المأساة "محاكاة بواسطة أشخاص يفعلون لابواسطة الحكاية" فهو توضيح على أنها قابلة للتمثيل على خشبة المسرح -بخلاف الملحمة- وقابلة للنشيد والموسيقى، ويبقى المميّز في التراجيديا خاصية التطهير الناتجة عن الخوف والشفقة،فالأحداث عبر النص التراجيدي تسبب ألما للمتلقي فتثير فيه خوفا عن البطل وشفقة على مصيره، وهذا ينجّر عنه تطهير له من هذه الانفعالات وهو الهدف الأسمى للتراجيديا.

أجزاء التراجيديا:

ينوّع أرسطو في تقسيم أجزاء المأساة؛ هادفا بهذا إلى وضع الحدود الفنية والشّعرية التي يجب أن تتوفر في مثل هذه النصوص، فهي في نظره مكونة من ستّة عناصر هي:

1-القصة(حدث التراجيديا/الخرافة والحكاية) 2- الأخلاق(طبائع الشخصيات وملامحها)

3- اللغة(المقولة/العبارة والأسلوب) 4- النشيد(الغناء) 5- المنظر المسرحي(الإخراج)

6-الفكر(الخلق).

إن القصّة هي الشيء الأهم في نص التراجيديا، ثمّ تأتي بعدها الأخلاق، حيث يقول أرسطو في هذا الشأن"**فالخرافة إذن مبدأ المأساة وروحها؛** ويتلوها في المرتبة الثانية الأخلاق. وشبيه بهذا ما يقع في الرسم: فلو أن رساما أفاض في التلوين بأجمل الألوان ولكن بغير خطة مرسومة لحاء عمله أدنى منزلة وجمالا من رساما يرسم صورة تخطيطية. ألا إنّ المأساة محاكاة فعل، وبفضل الفعل تحاكي أناسا يفعلون."[2]، فترتيب الأحداث فيها مهمة تتكفل بها القصة كما يفعل الرسام تماما، إذ لابد لرسمه من خطة حتى يستقيم.

وهذه الأحداث المرتبة في القصة تتطابق مع مبدأي الاحتمال والضرورة، حيث تكون الأحداث التاريخية في المأساة أحداث عرضية يمكن أن نتخلى عنها دون أن يختل النظام العام للنص، أما الحدث السردي فيترتب عن حذفه إخلال كلي به، ولعل سبب إيراد التاريخي

---

[1] المصدر السابق. ص:65.

[2] نفسه. ص:20.

في التراجيدي -رغم وجود إمكانية الاستغناء عنه- هو الضرورة النصية، إذ يقول أرسطو: "وكما في سائر فنون المحاكاة تنشأ وحدة الموضوع كذلك في الخرافة، لأنها محاكاة فعل، يجب أن يكون الفعل واحدا وتاما، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أوبترجزء انفرط عقد الكل وتزعزع؛ لأن ما يمكن أن يضاف أو ألا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءا من الكل"[1].

و ينتظم الحدث التراجيدي في أجزاء تكوّن هيكله العام، وهذه الأجزاء هي: التقديم (المدخل)،النشيد ،الحدث(الدخيلة) ، النشيد ، الخاتمة(المخرج)، ففي فن الشعر نجد أرسطو يقول:" والمدخل قسم تام من أقسام المأساة يسبق دخول الجوقة؛ والدخيلة قسم تام في المأساة يقع بين نشيدين تامين من أناشيد الجوقة، والمخرج قسم تام في المأساة لا تعقبه أناشيد الجوقة"[2]، والملاحظ على التقسيم تكرر جزء النشيد بين التقديم والحدث والخاتمة، مما يدل على محافظة "أرسطو" على الإرث الغنائي الإغريقي.

ومن وراء الحدث والقصة الأخلاق؛ التي هي نتاج فعل الشخصيات، حيث أن" غاية الحياة كيفية عمل لا كيفية وجود؛ والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم، ولكنهم سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم. وإذن فالأشخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الأخلاق، بل يتصفون بهذا الخلق أو ذاك نتيجة أفعالهم، ولهذا فإن الأفعال والخرافة هما الغاية في المأساة؛ والغاية في كل شيء أهم مافيه"[3]، وهكذا ترتبط الأخلاق بالسّعادة والشقاء ومن ثمة لا يكون النص شعريا إلا إذا كان هناك تحولا من السعادة إلى الشقاء، أو بجلب السعادة إلى المحسن وإنزال الشقاء بالمسيء.

أما فيما يعني اللغة كجزء من أجزاء التراجيديا فهي أقل شأنا من القصة، فالحدث التراجيدي هو الحدث المحكي في أي لغة كانت، و قد ينتقل هذا الحدث من لغة إلى غيرها دون أن يختل الحدث يقول أرسطو:" ولو برع المرء في تأليف أقوال تكشف عن الأخلاق وتمتاز بفخامة العبارة وجلالة الفكرة، لما بلغ المراد في المأساة إنما يبلغه حقا بمأساة أضعف عبارة وفكرة ولكنها ذات خرافة وتركيب أفعال. أضف إلى هذا أن مصدر اللذة الحقيقي لنفس

---

[1] المصدر السابق. ص:26.
[2] نفسه. ص:33.
[3] نفسه. ص:20.

المشاهد إنما هو في أجزاء الخرافة، أعني التحولات والتعرفات"[1]، فدور اللغة يكون كالقالب الذي توضع فيه الأشياء فقط.

وإذا أتينا إلى النشيد فيجب أن نقرّ باعتناء الشعرية الأرسطية بهذا الباب، حيث جعل الغناء أهم مزين تراجيدي من خلال قوله:" ومن بين سائر الأجزاء التأليفية يحتل النشيد(صناعة الصوت) المقام الأول بين التزيينات. أما المنظر المسرحي فعلى الرغم من قدرته على إغراء الجمهور، فهو أبعد الأشياء عن الفن وأقلها اختصاصا بصناعة الشعر"[2]، ولعل هذا الإقصاء للإخراج أو المنظر المسرحي مردّه عدم ارتباطه بالشعرية التي تختلف عن سائر الفنون المسرحية، أما النشيد فهو أهم وأحسن مزين، ولا أدّل على ذلك من أنه يحتل مكانتين في أقسام الحدث التراجيدي.

وأما آخر التراكيب في المأساة فهو الفكر، ويعني بالفكر القدرة على إيجاد اللغة الموافقة لمقتضى الموقف التراجيدي، فعلى الشاعر أن يجعل للغة الحياة اليومية مكانا وللغة الخطباء والبلغاء مكانا آخر،ويعرف أرسطو هذا الجزء بقوله" وأعني بـ"الخلق" ما يجعلنا نقول عن الأشخاص الذين نراهم يفعلون إنهم يتصفون بكذا وكذا من الصفات؛ وأعني "بالفكر" كل ما يقوله الأشخاص لاثبات شيء أو للتصريح بما يقررون "[3].

ويبدو أن هذا التقسيم شامل لكل أجزاء التراجيديا ، يتكئ على ملاحظة الهيكلة العامة للمأساة، في حين يكون التقسيم من حيث الكم متعلقا بالحدث التراجيدي،و تشمل أجزاؤه المدخل والنشيد والحدث والنشيد والخاتمة، وقد أوضح أرسطو أن التقسيم المتعلق بالحدث التراجيدي أساسه الشكل الخارجي للنص.

شخصيات وبطل التراجيديا:

النص التراجيدي ليس لغة وتمثيلا فحسب، بل هناك عناصر أخرى تصنع شعريته، مثل العقدة والحبكة و الشخصيات والبطل، فقد ضبط أرسطو للبطل التراجيدي وشخصياتها معالم شعرية تساهم بدورها في بلورة نموذج النص "الكامل"، وفي هذا المقام يبرز جليا الدّور الذي يؤديه البطل في مثل هذه النصوص؛ إذ أنه شخص "قدوة" تتعلق به أفئدة المشاهدين،

---

[1] المصدر السابق. ص:21.
[2] نفسه. ص:22.
[3] نفسه، الصفحة نفسها.

ومن ثم يجب أن يكون البطل شخصا طيبا، ومن علّية القوم كالأمراء والآلهة وأنصاف الآلهة، ويكون" ممن ذهب سمعه في الناس وترادفت عليه النعم، مثل أوديفوس وثوئستيس والمشهورين من أبناء هذه الأسر"[1].

إن التراجيديا تصّور قصة بطل من الأبطال تنتهي حياته بفاجعة، ويقع هذا البطل في براثن الفاجعة بسبب خطأ ارتكبه دون أن يقصده، يقول أرسطو معلقا على البطل التراجيدي:" وهذه حال من ليس في الذروة من الفضل والعدل ولكنه يتردى في هوة الشقاء، لا للؤم فيه وخساسة بل لخطأ ارتكبه"[2]، ففي مسرحية "أوديب ملكا" لسوفوكليس يقتل أوديب أباه دون أدنى قصد، فقد سعى لانقاد الآلهة بالبحث عن القاتل فإذا به يكتشف في النهاية أنه هو القاتل الذي خرج باحثا عنه وأنه هو نفسه قاتل أبيه، فيتنازع في المشاهد انفعالان؛الأول شفقة لحال القتل والثاني الخوف من مصير البطل، وهنا تكون لحظة التطهير من هذه الانفعالات.

إن البطل هوالذي يستطيع بواسطة أفعاله إثارة مثل هذه العواطف وتجييشها في نفوس المشاهدين، من خلال انقلاب حاله من السعادة إلى التعاسة، فالبطل التراجيدي هو الشخصية التي تملك زمام النجاح في تطهير المتلقي من الانفعالات، ورغم هذه الأجواء التي يعيشها البطل والمتلقي والشخصيات فالتراجيديا تكن تقديرا عظيما للإنسان، ذلك لأنها تطهير من الخطايا.

ويتضح لنا الارتباط الوثيق بين الثالوث: الشخصيات والبطل،التحول،الرحمة (الشفقة والخوف)، إذ أن الشخصيات تؤدي الأحداث المتحولة في القصة بين الشقاء والسعادة، وبفعلها تثار عواطف الرحمة والشفقة، ويحدث التحول من حالة نفسية إلى أخري.

وتكون الشخصيات على ثلاث حالات أثناء تأديتها للأحداث التراجيدية: فقد تكون على وعي و علم بالمنكر المرتكب مثل ما فعل "يوريفيدس" حينما مثل "ميديا"، أو أن تكون على علم بالمنكر ثم يتعرفون على الخطأ أثناء تأديتهم لأحداث المأساة، مثل تعرف شخص على فعلته التي قام بها خارج المسرحية، لوقوع الفعلة في المأساة نفسها في مسرحية " أوديفوس"

---

[1] المصدر السابق. ص:35.
[2] نفسه، الصفحة نفسها.

لسوفكليس، أما الحالة الثالثة فهي التي يتعرف فيها الشخص -وهو يتهيأ لارتكاب جهل- على جهله[1].

ويختلف هؤلاء الأشخاص حسب موقف المشاهد أو المتلقي منهم فيكون" أقل هذه الأحوال حظا من الجودة حال الشخص الذي يعلم ويهم بالتنفيذ ثم يمتنع: فإنها تثير الاشمئزاز ويعوزها طابع المأساة لأنها خالية من الفواجع"[2]، فخلو التراجيديا من الفواجع لامتناع الشخص وتعرفه على الخطأ، يجعل المشاهد لا يعيش المفاجأة في العرض وبالتالي تكون أقل الأحوال حظا، أما الحالة المتوسطة السوء فهي الحالة التي ينفذ الشخص الفعلة ثم يتعرف عليها، وهي كذلك لتوفر عنصري المفاجأة والتعرف فيها، وأفضل الحالات مطلقا هي التي يتعرف فيها الشخص على الجهل قبل أن يرتكبه،مثل ما في " كرسفونطس" إذ تهم "ميروفا" بقتل ابنها ثم لاتفعل لأنها تعرفت عليه.

إن الصفة المميزة لكل هذه الشخصيات وحالاتهم، هي أنهم أشخاص مجهولين وأسماؤهم مخترعة وغير معروفة، وفي هذا يقول أرسطو:" أما في المأساة فالشعراء يتعلقون خصوصا بأسماء من وجدوا وعاشوا....ومع ذلك ففي المآسي نجد أن شخصا أو شخصين فقط هما من الأسماء المشهورة المعروفة، بينما سائر الأسماء مخترع؛ وفي بعض المآسي لانشهد شخصا واحدا معروفا"[3].

لايكتفي الفيلسوف الإغريقي عند حد مقاربة النصوص التراجيدية شكلا ومضمونا فقط، بل يتجاوز ضبط معالم البطل والشخصيات إلى التذكير بأخطاء شعراء المآسي، وفي هذا الشأن يرى أن أقدر الشعراء هم أولئك الذين يشاركون الحدث بمشاعرهم، فهو يرى أن أقدر من يعبّر عن الشقاء الذي يحمل الشقاء في نفسه وأقدر من يعبّر عن الغضب من ملأ قلبه غضبا، كما يؤاخذ الشعراء على نوعين من الخطأ: المتعلق بفن الشعر نفسه، والخطأ العرضي[4].

[1] المصدر السابق. ص: 39، 40.
[2] نفسه. ص:40.
[3] نفسه. ص: 27.
[4] نفسه. ص:49،48.

ومن خلال هذه الملاحظات حول الكتابة المأساوية يميز أرسطو بين أربعة أنواع للمآسي:" والمآسي لها أربعة أنواع: المأساة المتشابكة وتقوم كلها على التحول والتعرف؛ و<المأساة البسيطة>؛ والمأساة الانفعالية من أمثال "أياس" و"إكسيون"؛ والمأساة الأخلاقية مثل "أفثوطيدس" و"فيلوس"؛ ولالتجاء إلى الكائنات العجيبة...مثل "فورقيداس" و"أفروميتيوس" وجميع الأمور التي تجري في الجحيم"[1].

وتتساوى هذه الأنواع في القصة وفي العقدة والحل، لكن أفضلها التي يعقد فيها الشاعر عقدة جيدة وحلا جيدا، ومن يقوم المعلم الأول بترتيب المآسي من الحسن إلى الأحسن، ومن السيئ إلى الأسوأ، فأفضلها على مرّ التاريخ التي ألفت في تاريخ عدد قليل من الأسر، وتناولت شخصيات مرموقة مثل "أليمون" و"أوديفوس" و "أورسطس" و"مليا غرس" و"طاليفوس"، ثم في مرتبة أقل درجة تلك التي تزدوج فيها الحوادث التراجيدية، وتكون نهايتها بحلول متعارضة بين الأخيار والأشرار، وهكذا يجب أن تؤلف **المأساة المثلى كما تقتضيها قواعد الفن**[2].

ونستطيع القول من خلال ما عرضه أرسطو في مقاربته للكتابة التراجيدية ، أن الفيلسوف كان شكلانيا إلى حد ما، فقد حلل النص داخليا، حيث أن النص التراجيدي - عنده- محاكاة ولغة، دون أن يطغى المكون اللغوي على باقي عناصره الشعرية، وهو ذو وظيفة تطهيرية، لا يكتمل بنيانه السردي إلا بشخصيات وبطل يتقنون دورهم الإبداعي، لعلاقتهم المتينة بما سيؤول إليه وضع المتلقي بعد المشاهدة، وفي هذا توصيف مباشر للنص المحاكي بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية.

إن الشعرية التي يحملها فن الشعر مرتبطة بالظرف الثقافي والعلمي عند اليونان، حيث حملت في طياتها سجالا بين التلميذ وشيخه في الطبيعة الأخلاقية للفنون وللمحاكاة، فإذا كان أفلاطون ينتقص من قيمة الفن والشعر فإن أرسطو يرى فيها أسلوبا من أساليب نشر الأخلاق، إذ أن المحاكاة لا تشوه الشيء المحاكي بل تنقله وتعيد تزيينه، وهذا ما نتلمسه في التراجيديا بوصفها عملا تمثيليا يتقاطع مع الحكاية ليحدث التحول من الشقاء إلى السعادة،

[1] المصدر السابق. ص:51.
[2] نفسه. ص:37.

ومن ثم الغاية الأخلاقية في بعديها التطهيري والتعليمي، حيث يتطهر المتلقي بخوفه وشفقته على البطل، ويتعلم من سلوك هذا الأخير ما يعينه على الفضيلة وتجنب الرذيلة.

الفصل الثاني:
ضرورة العلم بالشّعر عند حازم القرطاجني

1- الشّعرية والبلاغة المعضودة بالمنطق في "منـهاج البلغاء وسراج الأدباء ".

2- حد الشعر ومفهومه.

3- قوانين الصناعة الشّعرية.

4- مقتضيات شّعرية الأوزان على شاعرية الشّعراء.

1- الشعرية والبلاغة المعضودة بالمنطق في "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"*:

إنّ الخوض في مفاهيم الشعرية عند علماء البلاغة والنقاد والفلاسفة العرب القدماء، يمر حتما عبر الحديث عن "قدامة بن جعفر" في " نقد الشعر" و" ابن طباطبا" في " عيار الشعر" و"عبد القاهر الجرجاني" في " دلائل الإعجاز" و"بن سنان الخفاجي" في " سر الفصاحة" وغيرهم ممن حاول أن يقعّد الخطاب الأدبي، انطلاقا من القوالب والقواعد البلاغية التي اتسمت بالانطباعية و كثرة التفريع.

وفي زمن غير بعيد عن زمن هؤلاء العلماء يطالعنا"حازم القرطاجني"* بصياغة جديدة لمفاهيم البلاغة العربية يجسد بها مفاهيم الشعرية في عمله " منهاج البلغاء وسراج الأدباء"؛ مستفيدا مما أنجزه أسلافه وأقرانه فقد " أفاد حازم من كل الفلاسفة كل الإفادة، **واستطاع أن يتجاوز خطى أقرانه وأسلافه من النقاد**، ويصل إلى ما لم يصلوا إليه. ويعالج مشاكل لها ثقلها وأهميتها في تاريخ النظرية الشعرية بل إنه ينفرد بميزة هامة، هي محاولته إقامة توازن بين العناصر الأربعة التي لايمكن اكتمال أية نظرية في الشعر دونها، العالم الخارجي، والمبدع، والنص، والمتلقي."[1].

واستيعاب حازم للموروث البلاغي والنقدي العربي كان عاملا في اقتراحه لمشروع جديد يحاول أن يصلح به راهنه الثقافي بعد أن أيقن أن التناول البياني البلاغي لمسألة الشعرية قد استنفد كامل طاقاته وبات يراوح مكانه، وسيكون من المفيد قبل تجسيم ميزات الشعرية في مشروعه هذا، الوقوف عند المناخ الثقافي الذي صاحب ميلاده، فما هي أهم المؤثرات الثقافية التي دفعت حازم إلى صياغة مدونته هذه؟

* منهاج البلغاء وسراج الأدباء صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي،بيروت، لبنان، ط2، 1981. وسنختصر الإحالة عليه بـ" المنهاج".

* حازم القرطاجني: هو أبو الحسن حازم بن محمد الأنصاري القرطاجني، ولد سنة 608هـ الموافق لعام 1211م، ينسب إلى مسقط رأسه "قرطاجنة"، عاش طفولته متنقلا بين قرطاجنة ومرسيه، حفظ القرآن الكريم وأخذ قواعد العربية من أبيه، كما تعلم الفقه وعلوم الحديث، فهو مالكي الفقه ، بصري في النحو،توفي سنة 684هـ الموافق لسنة1285م عن عمر يناهز ستة وسبعين عاما، مخلفا وراءه آثارا عديدة منها ضائع وباقي أهمها: شد الزناد على جحفلة الحمار، القصيدة النحوية الميمية، كتاب التجنيس،في العروض وعلم القافية وغيرها، للمزيد عن حياة حازم ينظر مدخل محمد الحبيب بن خوجة لكتاب المنهاج ، من الصفحة 33إلى الصفحة71.

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1992. ص: 57.

أ- الأنساق الثقافية المصاحبة للمنهاج:

يتكيء الخطاب الحازمي في المنهاج على وضع أدبي ثقافي سائد، ميزته السياسية بداية سقوط الأندلس، فقد" غلب عدو لايرحم على جيل حازم، وأخرجوهم من ديارهم وخلعوهم من أرضهم ، وعزّهم، وسلطانهم، وهاجر حازم إلى تونس ويترجح أنه أقام في بيت الأدباء الذي أقامه الأمير زكريا بن يحيى للعلماء ويترجح أيضا أنه كان من غير زوج ولم يعرف له ولد، وأقام مع كوكبة من علمائنا الذين عاشوا المحنة التي عاشها وهم جيل كامل من العلماء المجتهدين وتراثهم هو أظهر التراث الأندلسي بين أيدينا"[1].

ونظير هذا الوضع السياسي ثقافيا اختلال الطباع وقصر العناية بالشعر، فقد استهان الناس بالشعر واستخفوا به، بل تعدى الأمر من مجرد زهد الناس في الشعر بسبب مقدماته الكاذبة إلى اعتباره سفاهة، إذ أن "الاستعداد الذي يكون بأن يعتقد فضل الشاعر وصدعه بالحكمة فيما يقوله فإنه معدوم بالجملة في هذا الزمان، **بل كثير من أنذال العالم- وما أكثرهم- يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة**. وكان القدماء، من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيها ضد ما اعتقده هؤلاء الزعانفة، على حال قد نبه عليها أبو علي ابن سينا فقال :" كان الشاعر في القديم ينزل منزلة النبي، فيعتقد قوله، ويصدق حكمه، ويؤمن بكهانته" فانظر إلى تفاوت مابين الحالين :حال ينزل فيها منزلة أشرف العالم وأفضلهم، وحال صار ينزل فيها منزلة أخس العالم وأنقصهم"[2].

لقد ضاق حازم ذرعا بـ" أخساء العالم"وبـ "المغالطين في دعوى النظم" وبمن " لم يكن لهم **علم بالشعر**"، ومن ثم سيدافع عن الشعر بسند علمي هو ما رآه ابن سينا من مكانة الشاعر قديما، فالشاعر كان كالنبي والشعر دستور العرب الأول، و هكذا "كان اعتقاد العرب في الشعر. فكم خطب هونه عندهم بيت وكم خطب هين عظمه بيت آخر"[3].

---

[1] محمد محمد أبو موسى، تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني ،مكتبة وهبة القاهرة، ط1، 1427هـ-2006م. ص:4،3 .
[2] المنهاج. ص:124.
[3] نفسه.ص:122.

إن انقلاب الوضع وتردي مآل الشعر*،سببه اختلال الطباع والعجمة لاتساع رقعة الإسلام ودخول الأعاجم بلاد العرب، يقول حازم القرطاجني :" وإنما هان الشعر على الناس هذا الهون **لعجمة** ألسنتهم **واختلال طباعهم**. فغابت عنهم أسرار الكلام وبدائعه المحركة جملة، فصرفوا النقص إلى الصنعة والنقص بالحقيقة راجع إليهم، وموجود فيهم"[1]، فالعطب واقع في الشعراء أنفسهم لا في الشعر، حيث غرقو في شعر المديح أو ما يسميه" شعر الاسترفاد"، ومن ثم عتابهم ووصمهم بالمغالطين في دعوى النظم وقلة العارفين بهذه الدعوى، وبسببهم" لم يفرق الناس بين المسيء المسف إلى الاسترفاد بما يحدثه وبين المحسن المرتفع عن الاسترفاد بالشعر. فجعلوا قيمتها متساوية، بل ربما نسبوا إلى المسيء إحسان المحسن وإلى المحسن إساءة المسيء"[2].

لقد ضاع التمييز بين الشاعر الجيد وغيره، وأصبح الشاعر الفحل يأبى كتابة الشعر إذ"صارت نفوس العارفين بهذه الصنعة بعض المعرفة أيضا تستقذر التحلي بهذه الصناعة، **إذ نجسها أولئك الأخساء** واشتبه على الناس أمرهم وأمر أضدادهم، فأجروهم مجرى واحد من الاستهانة بهم. فالمعرة لاشك منسحبة على الرفيع في هذه الصنعة بسبب الوضيع. فلذلك هجرها الناس، وحقها أن تهجر"[3]، لا لوم إذن على "العوام" لهجرهم الشعر، طالما أن لادراية لهم في الحكم على الشعراء، ليس هذا فحسب بل لأن "النفوس أيضا اعتقدت أن الشعر كله زور وكذب".

وانطلاقا من هذا الوضع ناقش حازم عدة مفاهيم شعرية أصابها سوء فهم في زمانه، من هذه المفاهيم مفهوم الشعر، وعلاقة الشعر بالطبع والصنعة، ومسألة نسبة الشعر إلى الكذب، فأما مفهوم الشعر فقد نفي حازم أن يكون الشعر كلام موزون مقفى فقط ، وإلا أصبح الناظم شاعرا، فشبه القرطاجني من يظن أن الشعر كل كلام موزون مقفى بالأعمى فقال: "أعمى أنس قوم يلقطون درا في موضع تشبه حصباؤه الدر في المقدار والهيئة والملمس، فوقع بيده

* للتعرف على الوضع الذي عرفه الشعر أكثر يمكن العودة إلى ما قاله بن رشيق القيرواني في العمدة أو ما قاله عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز(من الصفحة 9إلى الصفحة23.)

[1] المنهاج. ص: 124، 125.

[2] نفسه. ص:125.

[3] نفسه. الصفحة نفسها

بعض ما يلقطون من ذلك فأدرك هيئته ومقداره وملمسه بحاسة لمسه، فجعل يعني نفسه في لقط الحصباء على أنها در، ولم يدر أن ميزة الجوهر وشرفه إنما هو بصفة أخرى غير التي أدرك"[1].

وهكذا فحازم لا يشتغل في القصيدة انطلاقا من شكلها ومظهرها فقط، بل بما هو داخلي ويظهر أثره في نفس المتلقي (التخييل وحسن التأليف)، وهنا يعاتب القرطاجني شعراء زمانه لعدم فهمهم الشعرية وحقيقة الأقاويل الشعرية وآخذهم على ظنهم بأن" الشعرية في الشعر هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض كيف اتفق، على أي صفة اتفق لايعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع"[2]، فالقصيدة عنده ليست أغراضا وليست نظم الألفاظ، بل لها قوانين تصوغها.

أما علاقة الشعر بالطبع فقد ساد الانطباع بأن الشعر طبع فقط، ولئن أكد حازم أن الطبع عنصر شعري مهم، فإن الشعر ليس طبع فحسب، إذ أن نظم الشعر يتطلب معرفة بقوانينه التي تؤسس عنده لما يسمى " علم الشعر"، ولعل المعرفة بهذه القوانين لن تتأتى إلا بالتعلم، ومن طرق التعلم النسج على منوال فحول الشعراء، إذ أن تراجع الإبداع الشعري سببه عدم تقليد الفحول يقول القرطاجني" فلم يوجد منهم على طول المدة من نحا نحو الفحول، ولا من ذهب مذاهبهم في تأصيل مبادئ الكلام وإحكام وضعه وانتقاء مواده التي يجب نحته منها. فخرجوا بذلك من مهيع الشعر ودخلوا في محض التكلم"[3]، فالذي جعل هذه الطائفة من الشعراء متكلمين هو ابتعادهم عن تعلم طرائق الأقدمين في الإبداع.

ومن الأسباب التي جعلت حازم لايقصر الشعر على الطبع فقط ؛فساد الطبع بسبب اللحن وتداخل الألسنة بالاحتكام إلى القوانين البلاغية، وهنا قال حازم:" وظنه أنه لا يحتاج في الشعر **إلى أكثر من الطبع**، وبنيته على أن كلام مقفى وموزون شعر، جهالة منه: أن الطباع قد داخلها من الاختلال والفساد أضعاف ما تداخل الألسنة من اللحن، فهي تستجيد الغث

[1] المصدر السابق. ص: 27، 28.
[2] نفسه. ص:28.
[3] نفسه. ص: 10.

وتستغث الجيد من الكلام ما لم تقمع بردها إلى اعتبار الكلام بالقوانين البلاغية، فيعلم بذلك ما يحسن وما لا يحسن"[1].

وقد حاول حازم أن يساجل من لاعلم لهم بالشعر، في مسألة ملازمة صفة الكذب للشعر، فهو ليس كذب كله، ولا من باب الشعرية الإقرار بأن أعذب الشعر أكذبه، إن حازما بهذا يدفع الشبهة التي تنسب الشعر إلى الكذب، فيقول:" وإنما احتجت إلى إثبات وقوع الأقاويل الصادقة في الشعر لأرفع الشبهة الداخلة في ذلك على قوم، حين ظنوا أن **الأقاويل الشعرية لاتكون إلا كاذبة**. وهذا قول فاسد رده أبو علي بن سينا في غير ما موضع من كتبه؛ لأن الاعتبار في الشعر إنما هو التخييل في أي مادة اتفق، لايشترط في ذلك صدق ولا كذب"[2]، فالأقاويل الشعرية أقاويل تخييلية وليست كاذبة، وشتان بين التخييل والكذب، ومن ثم يجمل القرطاجني في الأقاويل الشعرية فيجعلها " خمسة مواطن لكل مقام منها مقال".

لقد عاتب حازم من لا علم له بالشعر ودعا إلى ضرورة العلم به لاصلاح راهنه الثقافي،و قوام العلم بالشعر أولا التعلم والتعليم، وعليه فإن" تأكيد فكرة التعليم في الشعر وربطها بمفهوم متميز للتقاليد، لا يفارق عند حازم الوعي بضرورة نفي وضع متأزم في الشعر والحياة على السواء، لقد كان حازم يعي أنه يعيش في مرحلة تنحسر عنها الحضارة العربية، ويتساقط فيها مجد الإسلام؛ في أنحاء متعددة؛ أهمها الأندلس التي اغترب حازم بضياعه"[3].

ولعل صورة العتاب الحازمي لم تكن شديدة اللهجة إلا لأن الشعر أداة بالغة الأثر في صناعة "الأفعال الجمهورية" والفعل الحضاري بصفة عامة، وعلى هذا الأساس تخير لنفسه منهجا يصفه قائلا:" وإنما احتجت إلى الفرق بين المواد المستحسنة في الشعر والمستقبحة وترديد القول وإيضاح الجهات التي تقبح وإلى ذكر غلط أكثر الناس في هذه الصناعة لأرشد من لعل كلامي يحل منه محل القبول من الناظرين في هذه الصناعة إلى اقتباس القوانين

---

[1] المصدر السا بق. ص:26.
[2] نفسه.ص: 81.
[3] جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995. ص: 166.

الصحيحة في هذه الصناعة، وأزع كل ذي حجر عما يتعب به فكره ويصم شعره"[1]، فهو منهج يقارن فيه بين الغث والجيد بهدف تبيان قوانين الصناعة ليرشد من يقبل كلامه.

ومن خلال ما سبق يتبين أن قراءة مدونة حازم في سياقها التاريخي والثقافي تظهر مدى عمق أفكاره ونضجها واكتمال بنيانها، وإذا كان السياق الثقافي للمدونة يضعها في دائرة الدفاع عن الدور الحضاري للشعر ومفاهيمه، ومساجلة أخساء العالم ومفسدو الذوق العام،وتبيان مفهوم الشعر وأصول علمه، فما هو نصيب الشعرية منه؟ وفي أي إطار يندرج هذا المشروع؟ هل هو في البلاغة أو في النقد الأدبي أو في علوم اللسان بصفة عامة؟.

ب- الشعرية وانتماءات المنهاج:

يتحدد مفهوم الشعرية في ضوء الخطوط العريضة التي رسمها حازم لما أسماه "العلم بالشعر" أو " قوانين الصناعة"، وأول هذه الخطوط – كما أسلفنا ذكره- رفضه أن تكون الشعرية نظم الألفاظ والأغراض دونما قانون أو رسم، بل لاحظ أن المفاهيم الشعرية التي صاغها أرسطو ليست شاملة بما يفي كل الأغراض وكل الآداب حيث قال" ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي أحكام مبانيها واقترانها ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم، وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاءوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية"[2]، فمعدم اتساع شعرية أرسطو لكل الآداب واقتصارها على أدب محدد أمر سيستدركه حازم على أرسطو.

إن القوانين الشعرية عند حازم تختلف باختلاف النصوص الشعرية، مع مراعاة الشيء الجامع بين هذه النصوص وبالتالي" الحرص على صياغة القوانين بطريقة غير مفارقة لطبيعة مادة العلم، وخصوصياتها، فقوانين الشيء وأصوله، لابد أن تؤخذ من الشيء نفسه، وإلا كانت مجافية لطبيعته"[3].

---

[1] المنهاج.ص: 28.
[2] نفسه. ص:69.
[3] جابر عصفور، مفهوم الشعر. ص:172.

و لا تتمثل القوانين الجامعة في الشكل الخارجي(الوزن والقافية) ولا في غرض القصيدة أو مطلعها فقط، بل ثم تخييل وتخيل ومحاكاة وتعجيب وحسن تأليف وغيرها من الأمور التي لا تبدو للذي لاعلم له بصنعة الشعرية، ومن هنا رسم القرطاجني شعرية تشمل كل عناصر العمل الأدبي، ويمكن إجمال هذه العناصر في "أربعة محاور متوازية تدور حولها الدراسة الأدبية في مجملها وهي **العالم الخارجي** باعتباره الأصل والمصدر؛ و**الأديب** باعتبار ما يشكله في ذهنه من صور لعناصر ذلك العالم، **والعمل الأدبي** من حيث كونه ألفاظا تنقل ما في ذهن الأديب من ناحية وتحاكي العالم الخارجي من ناحية وأخيرا **المتلقي** وما يحدث في نفسه من استجابة وجدانية أو تأثر بكلمات العمل الأدبي"[1].

إن الشعرية حسب حازم تتجاوز مسألة هل الشعرية علم للأدب أم علم للشعر؟، وتتناول مفاهيمها مسألة تداخل الأجناس الأدبية رغم تأخرها الزمني، فيكون لها اعتراف بأن العنصر الشعري غير معدوم في النثر، والعنصر الخطابي غير معدوم في الشعر، حيث أن "صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية، كما أن الخطابة تستعمل يسيرا من الأقوال الشعرية لتعتضد المحاكاة في هذه بالإقناع والإقناع في تلك بالمحاكاة"[2].

بل إن المزاوجة بين جنسي الأدب(الشعري والخطابي) في النص الواحد يزيده إلماعا؛ يقول حازم موضحا ذلك: "فأما إذا استعملت إحداهما الأقل من الأخرى فإن ذلك يحسن لاعتضاد إحداهما بالأخرى وإراحة النفس وجمومها لتجدد الأقاويل الشعرية بعد الخطابية والخطابية بعد الشعرية عليها وإجمامها بالواحد لتلقى الآخر"[3]، وهنا يمثل حازم لهذه المزاوجة بين الشعرية والخطابية بشعر أبي الطيب المتنبي.

إننا نجد في شعرية حازم كثير من القضايا "الحديثة" التي تتداولها الشعريات المعاصرة، فقد تنبه عبد الله الغذامي إلى أن شعرية حازم القرطاجني تسبق ياكبسون بأزيد من سبعمائة عام[4]، ورأى بأن عناصر الاتصال الأدبي ذكرها القرطاجني، حين قال بأن الأقاويل الشعرية "تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني فيها بإيقاع الحيل

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص: 58.
[2] المنهاج، ص:293.
[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[4] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م. ص: 17.

التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة. وتلك الجهات هي: ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له"[1]، وإذا قابلنا هذه العناصر وما قام به ياكبسون في عناصر الرسالة اللغوية سنجدها كالآتي[2]:

1- ما يرجع إلى القول نفسه = الرسالة.

2- ما يرجع إلى القائل = المرسل.

3- ما يرجع إلى المقول فيه = السياق(القناة).

4- ما يرجع إلى المقول له = المرسل إليه.

والوظيفة الشعرية تتحقق حين يركز على القول نفسه والمقول فيه أي التركيز على الرسالة وتوحدها مع السياق، ليبقى القائل والمقول له دعامتان أساسيان في العملية الإبداعية" والحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول، وهي محاكاته وتخييله بما يرجع إليه أو بما هو مثال لما يرجع إليه هما عمودا هذه الصناعة، ومما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها"[3].

وما يثير الانتباه في المشروع الشعري الحازمي هو إقراره بأنه ليست بدعة في النقد والبلاغة، بل إنه امتداد لجهود من قبله، يقول:" وقد نقل الرواة من ذلك الشيء الكثير لكنه مفرق في الكتب، لو تتبعه متتبع متمكن من الكتب الواقع فيها ذلك لاستخرج منه علما كثيرا موافقا للقوانين التي وضعها البلغاء في هذه الصناعة"[4]، فإذا كان هذا المشروع كذلك فماهي علاقة مباحثه بالبلاغة القديمة والنقد وعلوم اللسان؟.

لقد كان المأمول عند حازم الذود عن الأدب الحقيقي والدفاع عن دور الشعر الثقافي؛ ومن ثم صاغ عمله بنظرة عميقة هي محصلة تفكير بلاغي نقدي وفلسفي وشعري، وعلم الشعر عنده يقع في دائرة صناعة البلاغة الذي يحتوي صناعة الشعر والخطابة، وبالتالي فإن " <<علم البلاغة>> عند حازم أقرب إلى ما نسميه-في عصرنا- بالنقد الأدبي، من حيث

---

[1] المنهاج، ص: 346.

[2] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير. ص :17.

[3] المنهاج، ص: 346.

[4] المصدر نفسه. ص: 26.

شمول العمل وتعدد جوانبه، أما <<البلاغة>> عند أتباع السكاكي فتنصرف إلى المعنى الجزئي الذي ينفر منه حازم"[1].

ولا يكتفي حازم في مسعاه بالقوالب البلاغية وعلم اللسان الجزئي،بل يطعّمها بالفلسفة والأصول المنطقية والحكمية، يقول واصفا كتابه:" وإذ قد تبين هذا لمن طمحت به همته إلى مرقاة **البلاغة المعضودة بالأصول المنطقية والحكمية** ولم تسفف به إلى حضيض صناعات اللسان الجزئية المبنية أكثر آرائها على شفا جرف هار"[2]، والاستعانة بالفلسفة والمنطق يفسره تقسيمه لمصنفه إلى أقسام ومناهج ومعارف ومعالم وإضاءات وتنويرات من جهة، وباصطلاحاته من جهة أخرى؛ فهو" ليس مقطوع الصلات بالمنطق واصطلاحات المناطقة من قبيل القسمة والتناسب والقياس والاشتراك والاختلاف والتضاد"[3]، وقد يكون المصنف الحازمي شبيه بما كان يؤلف في عصره من تآليف موسوعية[4]، هدفها جمع المعرفة والحرص عليها خوفا من الضياع.

ويعود تفرد حازم في عمله إلى خصوبة التفكير الفلسفي في عهده، والذي مثله شروح الفلسفة الأرسطية واليونانية والاهتمام بالمنطق، مع التأكيد على أن حازما لايصنف مع أصحاب الشروح كالفارابي* وبن سينا* وبن رشد*.

إن حازما استعان بمعارف وعلوم عصره، فمزج بين الفلسفة والبلاغة والنقد وعلوم اللسان، ليدافع عن الشعر الحقيقي، فكان مصنفه يتنزل من البلاغة كما تتنزل رسالة الشافي في الأصول، ومن ثمة " ينفرد حازم عن قافلة علماء البلاغة، جانحا إلى طريق من النظر الحكمي في موضوعهم، ينتهي به إلى موقف تأصيل: يخرج به"ما وراء البلاغة" من

[1] جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي. ص: 159، 160.
[2] المنهاج، ص: 231.
[3] محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم. ص: 90.
[4] أحمد الجوة، بحوث في الشعريات. ص: 126.

* الفارابي: هو أبو نصر محمد بن طرخان بن أووزلغ المعروف بالفارابي، ولد بفاراب ومنها نسب إليه اسمه في 257هـ، من أب فارسي وأم تركية، برع في العلوم والمنطق والفلسفة فلقب بـ"المعلم الثاني"، أخذ المنطق من أبي بشر متى ، والنحو على ابن السراج، من أشهر مؤلفاته: رسالة في إحصاء العلوم وكتاب الحروف وآراء أهل المدينة ومضاداتها وغيرها، توفي في حدود 339هـ في دمشق.
* ابن سينا: هوا لفيلسوف أبو علي الحسين بن عبد الله بن علي بن سينا، ولد قرب بخارى في 370هـ، من أب فارسي، أحكم المنطق والعلم الطبيعي والرياضي وأشتهر بالطب، كما تقلد عدة مناصب سياسية، من أهم مؤلفاته: الشفاء، النجاة،الإشارات، منطق المشرقين وغيرها، توفي في 428هـ، بهمذان.
* ابن رشد: هوأبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن رشد، ولد بقرطبة في 520هـ، تفقه في العلوم الإسلامية والمنطق والفلسفة، قام بوضع الشروح في الفلسفة والطب والنحو والشعر، واشتهر بالشارح الأكبر، لم يبق من مؤلفاته الكثيرة غير القليل منها: تهافت التهافت، الجوامع في الفلسفة، الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة، فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال، جوامع الخطابة والشعر، توفي بمراكش في 595هـ.

البلاغة، كما يخرج به "ما وراء الطبيعة" من الطبيعة، بدون أن يأوي إلى قافلة الحكماء، إذ لا يريد أن يبقي النظريات معلقة غير مطبقة، ولا أن يتركها مجردة مشاعة بين اللغة العربية واللغات الأخرى"[1].

وهذه الاستعانة بالعلوم والمعارف، لا تلغي عنده الدعوة لاحترام التخصص، فقد ألح حازم على دارس الشعرية بضرورة عدم خلط فن بفن؛ مما يعني أن مشروعه كان أدبيا بحتا، حيث يقول:"الواجب أن يقتصر بالأشياء على ما هي خاصة به، وألا يخلط فن بفن بل يستعمل في كل صناعة ما يخصها ويليق بها، ولا يشاب بها ما ليس منها" و" لمن يريد أن يستنبط قوانين هذه الصناعة من صناعة أخرى لعله /لا يحسنها بله هذه، وذلك غير ممكن، فإنما يستنبط الشيء من معدنه ويطلب في مظنته"[2]، هذه المعطيات هي التي جعلت حازم يرسم " منهاجا" للمبدع الذي يبتغي بلاغة في الخطاب، و"سراجا" للناقد الأدبي الباحث عن كمال إبداعي.

---

[1] المنهاج، من تقديم العلامة محمد الفاضل ابن عاشور، ص: 11.
[2] المصدر نفسه. ص: 192. 103.

2- حد الشعر ومفهومه:

عارض حازم- كما أسلفا الذكر- عدة مفاهيم شعرية سادت الساحة النقدية وقتها، ومنها مفهوم الشعر، وكان هذا الاعتراض نابع من وعيه بحقيقة الشعر، التي ضيّق عليها النقاد في الجانب البنيوي أو الشكلي فقط، فعُرّف الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى، وهذا الجانب الشكلي(الوزن والتقفية) لا يستثنيه حازم من تعريفه للشعر، لكنه لا يعتبره هو الشعر، بل هناك عناصر أخرى تحدد أدبية الأقاويل الشعرية في مقابل الأقاويل الخطابية، فماهي هذه المحددات؟ وما الضابط في التفريق بين الأقاويل الشعرية والخطابية؟

المطالع لمنهاج حازم يعثر على تعريفات عدة للشعر، يختلف كل تعريف عن الآخر، وأولها قوله:" الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها- بما هي شعر- غير التخييل"[1]، فأول ما يستدعي الانتباه في هذا التعريف هو اعتبار الشعر الكلام المخيل أو القائم على التخييل، بالإضافة إلى قيامه أيضا على الوزن، وهو تعريف يتكئ على المعني اللغوي المستمد من لسان العرب، وما يستدعي الانتباه أيضا عدم اشتراطه للمقدمات الشعرية الكاذبة أو الصادقة، بل هي مقدمات مخيلة لا يشترط فيها غير التخييل.

وفي" معرف دال على المعرفة بماهية الشعر وحقيقته" يقول القرطاجني:" الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها."[2]، وهذا التعريف الذي يعرضه حازم أكثر دقة من التعريف الأول، حيث يشخص الشعر من جانبه الشكلي ومن جانب مضمونه، وهنا يبدو أن حازما قد استفاد من الذين خاضوا في مفهوم الشعر من قبله نقادا وفلاسفة، فيحيلنا قوله" الشعر كلام موزون مقفى" إلى تعريف "قدامة بن جعفر" للشعر، كما

[1] المنهاج. ص: 89.
[2] نفسه. ص:71.

يحيلنا حديثه عن التخييل والمحاكاة إلى تعريفات الفلاسفة للشعر كتعريف الفارابي وبن سينا وغيرهما*.

لا ينفي حازم عن الشعر خاصية الوزن والتقفية مطلقا، بل جعل المعاني مرتبطة في كثير من وجوهها بالوزن والقافية يقول تبيانا لضرورتهما:"ولجرى الأمور على نظام منضبط محكم موقع عجيب من النفس بحفظ المتكلم لنظام كلامه ومقابلته بضروب هيآت المعاني اللائقة بها. ولو كان الأمر في ذلك على غير نظام لما كان للنفوس في ذلك تعجيب، ولكانت الفصاحة مرقاة غير معجزة أحدا"[1]، ومع هذا فهو يجعل للقول الموزون المقفى غاية يرتبط بها؛ أي تحبيب وتكريه ماقصد تحبيبه أو تكريهه، وهي المهمة الموكلة للنص الشعري.

وقد لا تتأتى هذه المهمة دون عنصر رئيسي في العملية الشعرية هو التخييل؛ فالأقاويل الشعرية أقاويل مخيلة، والشعر نص تخييلي حيث أنه "من هذه الزاوية يتابع حازم انجازات الفلاسفة السابقين عليه ويسير على هدى من تقاليدهم، ابتداء من الفارابي وانتهاء بابن رشد، فيرى أن الفن- بوجه عام- يتميز عن الفلسفة والتاريخ وما شابههما بأنه نشاط تخيلي له طبيعته النوعية، التي تتجلى على مستوى التشكيل وعلى مستوى التأثير"[2].

إن حسن التخييل من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه، فهو المحدد المعتبر في صناعة الشعر، لأن صنعة الشاعر حسب حازم "هي جودة التأليف وحسن المحاكاة" ومادة الصنعة هي الألفاظ ومعانيها، وبالتالي فإنه إذا وقع " التخييل والمحاكاة كان الكلام قولا شعريا لأن الشعر لا تعتبر فيه المادة، بل ما يقع في المادة من تخييل"[3].

ولا يكفي التخييل وحده- وإن كان أساسيا- في صياغة الصناعة الشعرية بل ترتبط هي الأخرى بالمحاكاة؛ فالشاعر شخص يحاكي الواقع بواسطة" حسن هيأة تأليف الكلام"؛ فحقيقة الشعر هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق ذلك[4]، واقتران التخييل والمحاكاة يدل على اتساع النظرة الحازمية في أثناء تعريفها للشعر حتى تشمل جميع عناصره، إذ أن "هذه

---

* يتقاطع هذا التعريف مع تعريف الفارابي وبن سينا للشعر، فابن سينا يعرفه قائلا:" ونقول نحن أولا: إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة"(ينظر: كتاب " الشفاء" لأبي الحسين بن عبد الله بن سينا، ضمن فن الشعر لأرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: 116.)

1 المنهاج. ص: 122. 123. 124.

2 جابر عصفور، مفهوم الشعر. ص: 189.

3 المنهاج. ص: 83.

4 نفسه. ص: 21.

المصطلحات تترابط وتتجاوب لتصف الخاصية النوعية للعمل الفني، من زواياه المتعددة، وما ينطبق على الفن بعامة ينطبق على الشعر بخاصة، وبهذا المعنى يصبح العمل الفني <<محاكاة>> لو نظرنا إليه من زاوية علاقته بالواقع، وسعيه إلى تصوير العالم أو الإنسان، بمعناهما المتكامل. ويصبح العمل الفني<< تخيلا>> لو نظرنا إليه من زاوية القوى النفسية التي تبدعه، فتغدوا المحاكاة تجسيدا لواقع العالم على مخيلة المبدع،.... وأخيرا << تخييلا>> لو نظرنا إليه من زاوية القوة النفسية التي تتلقاه، والتي يخلف فيها العمل آثاره."[1].

ومن المفاهيم التي بُني عليها تعريف حازم للشعر الغرابة، وعليها يحدد جيد الشعر من رديئه، فنجده يقول:" أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته" و" أردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خليا من الغرابة"[2]، فالنص الخالي من الإغراب في عقيدة حازم نص لا يستهوي النفس ولا يستثيرها، و الذي توفر على الإغراب يسمى نصا شعريا وإن غير موزون ومقفى.

ولعل الإغراب يقترب من مفهوم الانزياح عن النموذج، فما أحدث خلخلة في "أفق انتظار" المتلقي هو الإغراب، لأن التخييل الذي هو عماد الإغراب، إنما يحدث من جهة المعنى(مدلول اللفظ) أومن جهة الأسلوب (تركيب اللفظ في الجمل)، أو من جهة اللفظة (اللفظ نفسه)، أو من جهة النظم والوزن(نغمة اللفظ).

إن الإغراب عنصر بناء في الشعرية الحازمية، إذ أن حضوره في الكلام وغياب الكذب عنه يطبعه بالصفة الشعرية، وكلما حضر أو غاب الإغراب في الكلام "تزداد النفوس ميلا نحوه أو نفورا منه".

و في مفهوم الشعر أيضا يستعمل حازم عبارة" قوة الصدق وقوة الشهرة في الكلام" ، وهو تعبير مرتبط بغاية الشعر في التأثير على المتلقي، إذ يكون الكذب في الشعر محققا لغاية التأثير في المتلقي وإن كانت هذه الحالة قليلة، ولا ترد إلا بشروط منها: لأن يكون في الكذب

---

1 جابر عصفور، مفهوم الشعر. ص: 191.
2 المنهاج. ص: 71، 72.

بعض من الخفاء، أو أن يكون في المتلقي قابلية أو ولع، ومع هذا فإن تساوي الخيال وما يعضده في الصدق و في الكذب فتحريك الكلام الصادق أعم وأقوى[1].

وفي إطار ضبط مفهوم الشعر؛ يذكر القرطاجني اختلاف النقاد في قسمته إلى أغراض، فمنهم من قسمه ستة أقسام: مدح، هجاء، نسيب، رثاء، وصف،تشبيه. وبعضهم ضم الوصف في التشبيه، ومنهم من قال بأربعة أغراض: الرغبة، الرهبة، الطرب، الغضب. ومنهم من قال بالرغبة والرهبة فقط، ثم عقب القرطاجني على هذه التقسيمات بأنها تقسيمات غير صحيحة، بل الصحيح ماكنت قسمته مستندة لمهمة الشعر الأخلاقية أي الفضيلة وضدها أو المدح ونقيضه، يقول القرطاجني عن أغراض الشعر" أن الأقاويل الشعرية لما كان القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار، ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضهما عما يراد.... فإن كان المظفور به على يدي قاصد للنفع، جوزي على ذلك بالذكر الجميل وسمي ذلك مديحا، وإن كان الضار على يدي قاصد. لذلك فأدى ذلك إلى ذكر قبيح سمي ذلك هجاء، وإذ كان الرزء بفقد شيء فندب ذلك الشيء سمي ذلك رثاء"[2].

إن الشعر مرتبط بغايات كبرى هي جلب المنافع ودفع المضار، أو قبض النفوس وبسطها، فالذكر الجميل مدح والذكر القبيح هجاء وندب المفقود رثاء، ومن ثم يكون السبب وراء ربط الشعر في أغراضه بغاياته الأخلاقية موقف حازم المدافع عن الشعر، فلابد أن يوضح قيمته ومحتواه الأخلاقي و آثاره الايجابية في السلوك بعرض مهمته الأخلاقية[3]. وبالتالي يتعلق الشعر بالوظيفة الأخلاقية تعلقا حتميا.

ونلمس البعد الأخلاقي في شخصية حازم نفسه أثناء تحديده للشعر حين يبدي تواضعا فريدا، فحين يحس بأنه أثقل على القارئ بتقسيماته للشعر، يقدم اعتذارا تبريريا بأنه كان بحاجة إلى هذا ليرفع الشبهة الداخلة على الشعر، حين اعتقد الناس أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة[4].

---

[1] المصدر السابق. ص: 82.
[2] نفسه. ص: 337.
[3] محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2006م. ص: 363.
[4] المنهاج. ص: 81.

ويذكر القرطاجني مجموعة من العواطف والانفعالات التي ينشأ عنها الشعر وتدفع الشاعر إلى إنشاده قبل أن يكون أغراضا، فالشعر الذي يثير الانفعال ويقويه ويبعث على الإعجاب به جيد، لأنه هو الباعث الذي يدفع الشاعر إلى إنشاده، فيقول عن هذه البواعث بأنها " أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس، لكون تلك الأمور مما يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين. فالأمر قد يبسط النفس ويؤنسها بالمسرة والرجاء ويقبضها بالكآبة والخوف. وقد يبسطها أيضا بالاستغراب لما يقع فيه من اتفاق بديع"[1]، فهذه الانفعالات إذا ما امتزجت بالعواطف كان ميلاد أغراض الشعر الأساسية(الرثاء والمدح والهجاء).

الأقاويل الشعرية والأقاويل الخطابية

مما يوضح به حد الشعر عند حازم تفرقته بين الخطابة والشعر أو بين النثر والشعر؛ فقد أفرد في منهاجه معلما وسمه بـ" معلم دال على طرق العلم بما تتقوم به صناعة الشعر على التخييل وما به تتقوم صناعة الخطابة من الإقناع والفرق بين الصناعتين في ذلك"،وهنا لا يحيد حازم عن هدفه الذي هو نفي صفة الكذب عن الأقاويل المخيلة عند تعريف الشعر، أثناء المقارنات بين الشعرية والخطبية.

ففي المعلم نص جامع لرؤية حازم حيال قضية الكذب في الخطابة والشعر، فهو يقول: "لما كان كل كلام يحتمل الصدق والكذب إما أن يرد على جهة الإخبار والاقتصاص وإما أن يرد على جهة الاحتجاج والاستدلال، وكان اعتماد الصناعة الخطابية في أقاويلها على تقوية الظن لا على إيقاع /اليقين- اللهم إلا أن يعدل الخطيب بأقاويله عن الإقناع إلى التصديق، فإن للخطيب أن يلم بذلك في الحال بين الأحوال من كلامه- واعتماد الصناعة الشعرية على تخييل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل وبإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة، وكان التخييل لا ينافي اليقين كما نافاه الظن، لأن الشيء قد يخيل على ماهو عليه وقد يخيل على غير ماهو عليه، وجب أن تكون الأقاويل الخطبية- اقتصادية كانت أو احتجاجية- غير صادقة ما لم يعدل بها عن الإقناع إلى التصديق، لأن مايتقوم به وهو الظن مناف لليقين، وأن تكون الأقاويل الشعرية اقتصادية كانت أو استدلالية غير واقعة أبدا في طرف واحد من

[1] المصدر نفسه.ص: 11.

النقيضين الذين هما الصدق والكذب، ولكن تقع تارة صادقة وتارة كاذبة،إذ ما تتقوم به الصناعة الشعرية وهو التخييل غير مناقض لواحد من الطرفين. فلذلك كان الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيل"[1].

وما يستفاد من هذا الشاهد قيام حازم بعقد مقارنة بين الأقاويل الخطابية والشعرية انطلاقا من تسليم البعض أن الأقاويل الخطابية أقاويل إقناعية صادقة والأقاويل الشعرية أقاويل تخييلية كاذبة تعتمد على مقدمات كاذبة، لكن حازم يرى أن كل كلام يحتمل الصدق كما يحتمل الكذب، أما الخطابة فإنها تعتمد على تقوية الظن(أقاويل ظنية) لا على إيقاع اليقين (أقاويل برهانيه يقينية)، أما الأقاويل الشعرية فقوامها التخييل الذي لا يعني الكذب لأنه لا يناقض اليقين ولا ينافيه، ولأن الأقاويل المخيلة تخيل الشيء كما هو فهي تتحول من منطقة الإقناع إلى منطقة التصديق، فالأقاويل الشعرية (اقتصادية كانت أو استدلالية) لاهي صادقة ولاهي كاذبة، وبالتالي هي أقاويل مخيلة قد تكون كاذبة أو صادقة.

تقوم الخطابة على الاقناع معتمدة على تقوية الظن لا على اليقين، أما الشعر فأحق أن يقال فيه: إن مقدماته صادقة إذا نقل الشيء على ماهو عليه، وإن مقدماته كاذبة إذا خيل الشيء على غير ماهو عليه، ومن ثم فما كان من الأقاويل شاملا لعنصري التخييل والمحاكاة هو قول شعري، بصرف النظر إن كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابية أو يقينية أو مشتهرة أو ظنية، وبالتالي فالقول الشعري قد يقبل العناصر الخطابية ويبقى أدبيا شعريا بامتياز، وهكذا يكون حازم القرطاجني قد فصل في قضية الصدق والكذب منهيا الجدل الدائر بين النقاد.

لقد فرق حازم بين الشعر والنثر تفريقا عجيبا ، فجعل الشعر مختلف عن الخطابة في الوسائل، إذ أن وسيلة الشعر لتحبيب الأشياء للنفوس هو الكلام المخيل الذي تذعن له النفس والمحاكاة التي لها فضل في التعجيب؛ يقول حازم:" فأما السبب في حسن موقع المحاكاة من النفس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية فهو أنه لما كان للنفس في اجتلاء المعاني في

[1] المصدر السابق. ص: 62، 63.

العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذي يرتاح له ما لا يكون لها عند/ قيام المعنى بفكرها من غير طريق السمع، ولا عندما يوحي إليها المعنى بإشارة، ولا عندما تجتليه في عبارة مستقبحة، ولهذا نجد الإنسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكر، وقد يشار له إليه، وقد يلقى إليه بعبارة مستقبحة، فلا يرتاح له في واحد من هذه الأحوال. فإذا تلقاه في عبارة بديعة اهتز له وتحرك لمقتضاه، كما أن العين والنفس تبتهج لاجتلاء ماله شعاع ولون من الأشربة في الآنية التي تشف عنها كالزجاج والبلور مالم تبتهج لذلك إذا عرض عليها في آنية الحنتم وجب أن تكون الأقاويل الشعرية أشد الأقاويل تحريكا للنفوس، لأنها أشد إفصاحا عما به علقة الأغراض الإنسانية، إذ كان المقصود بها الدلالة على أعراض الشيء ولواحقه التي للآداب بها علقة"[1].

إن النثر شبيه بآنية الحنتم أو الفخار أما الشعر فهو كالبلور أو الزجاج الذي يكشف عما بداخله، ومن ثم فالنثر مادة سميكة لاينفذ المعنى فيها بسهولة، أما الشعر فيرى من خلاله كل المعاني الإنسانية، فالمعنى إذا وضع في عبارة مستقبحة لا يرتاح له خاطر، أما إذا نقلناه بعبارة شعرية بديعة تهتز له النفس وتقر له العين.

ولما كان علم البلاغة هو العلم الجامع للصناعتين الخطابية والشعرية، توحد غرضهما في "إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتأثر بمقتضاه"و اشتركت الصناعتان في أشياء وافترقتا في أخرى، يقول حازم:" لما كان علم البلاغة مشتملا على صناعتي الشعر والخطابة وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع وكان لكلتيهما أن تخيل وأن تقنع في شيء شيء من الموجودات الممكن أن يحيط بها علم إنساني وكان القصد في التخييل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده وكانت النفس إنما تتحرك لفعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن واحد واحد من الفعل والطلب والاعتقاد بأن يخيل لها أو يوقع في غالب ضنها أنه خير أو شر بطريق من الطرق التي يقال بها أنها خيرات أو شرور"[2].

---

[1] المصدر السابق. ص: 118.
[2] نفسه. ص:19، 20.

إن من شأن البلاغة الكشف عن الإقناع الذي يجعل القول خطابي، وعن التخييل الذي يجعل القول شعري،وبالتالي يجوز في المعتقد الحازمي أن تستعمل الخطابة يسيرا من الأقاويل الشعرية، ويجوز للشعر أن يستعمل اليسير من الأقاويل النثرية[1]:

َومَا الشّعرُ إلّا خُطبَةٌ مِن ُمؤَلِفٍ   يَجِيءُ بِحقٍ أو يَجِيءُ بِباطِلٍ

وقد يجوز للواحدة أن تستعمل بعض المعاني التي تتقوم بها الأخرى لأن ذلك "أعود براحة النفس وأعون على تحصيل الغرض المقصود"، ولكن هذه الشراكة الشعرية الخطابية لاتكون إلا ضمن نسب معلومة يسيرة وشروط محددة.

ومن هذه الشروط ما جاء في قول حازم:" الأقاويل المقنعة، الواقعة في الشعر، تابعة لأقاويل مخيلة، مؤكدة لمعانيها مناسبة لها في ما قصد بها من الأغراض، وأن تكون المخيلة هي العمدة. وكذلك الخطابة ينبغي أن تكون الأقاويل المخيلة الواقعة فيها تابعة لأقاويل مقنعة مناسبة لها، مؤكدة لمعانيها، وأن تكون الأقاويل المقنعة هي العمدة"[2]، فأن تكون الأقاويل المخيلة هي العمدة، وأن تكون الأقاويل المقنعة تابعة لها مناسبة لمقاصدها وأغراضها في حال ورود الخطابة في الشعر وفي حال ورود الشعر في الخطابة؛ ولابد أن تكون الأقاويل الخطابية في الخطابة هي العمدة وأن تتبع الأقاويل الشعرية لها ولمقاصدها، هي الشروط التي ارتآها حازم لوجود الخطابي في الشعري.

إن الأقاويل الشعرية تتحدث عن الشيء عينه بصفاته من خلال المثال المقارب لصفات الشيء أو المثال الذي يرجع للشيء، فتشق الأقاويل الشعرية طريقا نحو تميزها عن الأقاويل الخطابية، ويشترط في صفات الشيء و مثال صفاته أن يكون لهما علقة بالأغراض الإنسانية؛ أي لهما قدرة على إثارة النفس، في حين أن للخطابة دور التعريف بالشيء أو الاستدلال عليه، و بالتالي فالكلام الخطابي مقطوع الصلة عن الأغراض الإنسانية وعن إثارة النفس؛ يقول حازم:" فمحصول ماعدا الأقاويل الشعرية **إيقاع تعريف** أو تصديق بما لا تشتد **علقته بالأغراض** أو لا تكون علقته بالجملة، أو مغالطة السامع أو إيهامه أن ذلك واقع من غير أن يكون كذلك. ومحصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود

[1] المصدر السابق. ص: 361.
[2] نفسه. ص: 362.

وتمثيلها في الأذهان على ماهي عليه/ خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة، أو على غير ما هي عليه تمويها أو إيهاما"[1].

إن المعاني "الطبيعية" نقطة مشتركة بين الشعر والخطابة، فقد ميز حازم بين نوعين من المعاني " صناعية" و" طبيعية"، فالأولى تختص بالمجال العلمي والثانية تختص بالمجال اليومي والبشري؛ قال حازم:" فالمتصورات التي في فطرة النفوس ومعتقداتها العادية أن تجد لها فرحا أو ترحا أو شجوا هي التي ينبغي أن نسميها المتصورات الأصيلة. وما لم يوجد ذلك لها في النفوس ولا معتقداتها العادية فهي المتصورات الدخيلة، وهي المعاني التي إنما يكون وجودها بتعلم وتكسب كالأغراض التي لا تقع إلا في العلوم والصناعات والمهن. فالمعاني المتعلقة بهذه الطرق الخاصة ببعض الجماهير لا تحسن في المقاصد العامة المألوفة التي ينحى بها نحو ما يستطيبه الجمهور أو يتأثرون له بالجملة. فإذا استعملت فيها فإنها معيبة لكونها دخيلة في الكلام بحسب الغرض. وإنما تكون أصلية في الشعر إذا كان غرض الكلام مبنيا على محاكاتها وإيقاع/ التخييل فيها بالقصد الأول. فإن للشاعر أن يبني كلامه على تخيل شيء شيء من الموجودات ليبسط النفوس له أو يقبضها عنه"[2].

نفهم من كلام حازم أن المعاني المرتبطة بالعلوم والصناعات والمهن (المعاني الصناعية) معاني غير فطرية ودخيلة على المتصورات البشرية، وهي معان وجدت تكسبا وتعلما ولا تأثر في الجمهور مطلقا، كما أن استعمالها في الشعر عيب وخلل، أما المعاني الفطرية (المعاني الطبيعية) فهي المعاني الشعرية التي تبسط النفوس أو تقبضها، ومن ثم يحدد حازم هذه المعاني تحديدا دقيقا، فيعتبرها في الأقاويل الشعرية كالماء الذي في الإناء، لا تراه ولكن تعرف وجوده لأنه يرشح منه أو لأنه مملوء به، وهو السبب الذي يجعل الأقاويل الشعرية أشد تحريكا للنفوس من غيرها[3]، وبناء على هذا فإن الفعل الشعري فعل يشترك فيه جميع الناس عوامهم وخواصهم،كما أن الإبداع الفني أمر فطري طبيعي في البشر.

---

[1] المصدر السابق. ص: 120.
[2] نفسه. ص: 22، 23.
[3] نفسه. ص: 120.

وجملة القول؛ إن حازما استعان بعدة علوم ليصحح خلل في الفهم أصاب العقل النقدي والذائقة الشعرية العربية ، فكانت نظرته لمفهوم الشعر نظرة كلية شمولية، كما أن "الأخذ عن الفلاسفة عامة، وعن فلاسفة المسلمين من أمثال الفرابي وابن سينا وابن رشد قد أتاح للقرطاجني توسيع حد الشعر والخروج بالشعرية من إسار الوزن والتقفية إلى رحاب التخييل وهو فضاء تختبر فيه حقيقة الملكات الشعرية وقدرات الشعراء على تأليف علاقات جديدة بين عناصر الكون ومفردات اللغة"[1].

وأبرز ما نستخلصه من مقاربتنا لمفهوم الشعر عند حازم مايلي:

- ما يميز الشعر عن غيره أنه كلام مخيل وموزون مقفى، كما هو في التصور النقدي القديم والتصور الفلسفي العربي.
- قصد الشاعر من التأليف إحداث انفعال في نفس المتلقي أي تحبيب الأشياء أوتكريهها له، وبالتالي إقبال المتلقي على الشعر أو الهرب منه.
- ما يجعل الشعر قادرا على أن يحبب أويكره شيئا ما هو حسن التخييل والمحاكاة، ثم الإغراب والتعجيب.

[1] أحمد الجوة، بحوث في الشعريات. ص:136.

3- قوانين الصناعة الشعرية:

تتنزل الشعرية عند حازم القرطاجني على شكل ترتيبات واصطلاحات مبثوثة في المنهاج أطلق عيلها اسم " قوانين الصناعة الشعرية"، وبها وجّه اللوم إلى "أخساء العالم" و"المغالطين في دعوى النظم" لجلهم بها، وتتكاثر هذه القوانين كلما دققنا النظر وراجعنا المنهاج، فالمحاكاة والتخيل والتخييل والتعجيب والاستغراب والتناسب والتغيير والتصوير الحسي والنظم والتركيب وغيرها قوانين صاغها القرطاجني لشعريته.

وسنحاول أن نقف عند أهم هذه القوانين والاصطلاحات، بداية بالمحاكاة التي وضعها الأولى في التفريق بين الأقاويل الشعرية وغيرها عندما قال:" فالأقاويل التي بهذه الصفة خطابية بما يكون فيها من إقناع، شعرية بكونها متلبسة **بالمحاكاة** والخيالات"[1]، ثم نأتي على العناصر الأخرى حسب أهميتها، ونحن إذ نعرض لهذه القوانين الشعرية لانروم البحث في الجذور التاريخية لهذه المفاهيم وتشكلها عند الفلاسفة أو النقاد ومدى إفادة القرطاجني منهم، بقدر ما نحاول أن نبين أثر هذه المفاهيم في بناء شعرية خاصة به.

أ/ المحاكاة:

مصطلح المحاكاة من أكثر المفاهيم رواجا في المنهاج، فقد ورد فيه بدلالات عديدة؛ إذ نجدها بمعنى" **التشبيه** لأن التشبيه يحاكي فيه المشبه بالمشبه به؛ كما ترددت بمعنى **الوصف،** لأن الوصف يحاكي الموصوف ولا تنسى أننا نتكلم في حقيقة الشعر.... ويرد على من يقول التشبيه والمحاكاة من جملة الكذب"[2]، فمع ارتباط المصطلح بسياق نفي الكذب عن الشعر والدفاع عن مفهومه الحقيقي يتسع مفهوم المحاكاة عند حازم.

إن المحاكاة في تصور حازم عبارة عن واسطة تتوسط العالم الخارجي والتخيل المرتبط بالمبدع، فهي نشاط تخيلي في المقام الأول تتم بالقوى المتخيلة عند كل من المتلقي والمبدع؛ وبذلك يكون لها جانبان جانبها التَخيلي المرتبط بالمبدع وجانبها التخيُلي المرتبط بآثارها في المتلقي[3]، ولذلك كان أردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة واضح الكذب، بل هي أكثر من واسطة إنها ملكة وجبلة إنسانية يقول:" لما كانت النفوس قد **جبلت** على التنبه لأنحاء

[1] المنهاج، ص: 67.
[2] محمد محمد أبو موسى، تقريب المنهاج لحازم القرطاجني. ص: 73.
[3] محمد كريم الكواز، النقد والبلاغة. ص: 175.

المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا، وكانت هذه الجبلة في الإنسان أقوى منها في سائر الحيوان"[1].

فالعالم الخارجي (الموجودات) هو الصورة المنقولة في الأقاويل الشعرية بواسطة المحاكاة، حيث يهدف الشعر إلى" تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ماهي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة، أو على غير ماهي عليه تمويها وإيهاما"[2]، وهو التصوير الذي يعطى للشاعر وظيفة التأليف وحسن المحاكاة، وقد تكون المحاكاة لما في الأعيان طريقة مباشرة أو غير مباشرة فتكون "محاكاة الشيء نفسه هي المحاكاة التي ليست بواسطة، ومحاكاة الشيء بغيره هي المحاكاة التي بواسطة"[3].

إن للمحاكاة دور مهم في الشعرية، فحيثما كانت المحاكاة والتخييل كانت الشعرية؛ وكلما جادت المحاكاة قربت الشعرية من أوجها وأفضل الشعر ما حسنت محاكاته، وهي التي تملك القدرة على تحريك النفوس شرط أن تكون على درجة كبيرة من الإجادة، وأن يكون المتلقي مهيأ لأن يتأثر بالمعنى الشعري.

لقد لجأ حازم لبيان دور المحاكاة في العملية الشعرية إلى الطبيعة ، فراح يمثل المحاكاة بأشعة الكواكب والمياه والخلجان عندما قال:" أن من أحسن مايرى من ذلك تصور أشعة الكواكب والشمع والمصابيح المسرجة في صفحات المياه الصافية الساكنة التموج من الخلجان والأودية والمذانب والأنهار. وكذلك نمثل أفانين شجر الدوح بما ضم من ثمر وزهر في صفحات الماء الصفو إذا كان الدوح مطلا عليه.... ونظير ذلك من المحاكاة في حسن الاقتران أن يقرن بالشيء الحقيقي في الكلام ما يجعل مثالا له مما هو شبيه به على جهة من المجاز تمثيلية أو استعارية"[4].

إن الدور التي تتولاه عملية المحاكاة هو إضفاء الصفات على الأشياء؛ فهي تصير القبيح جميلا والقبيح مقبولا، وهنا ينقل حازم كلاما عن ابن سينا فيقول:" وقال بن سينا أيضا في كتاب الشعر من كتاب الشفاء:" إن النفوس تنشط وتلتذ بالمحاكاة، فيكون ذلك سببا لأن

[1] المنهاج. ص: 116.
[2] نفسه. ص:120.
[3] نفسه. ص: 95.
[4] نفسه. ص: 127، 128.

يقع عندها للأمر فضل موقع. والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة المتقزز منها. ولو شاهدوها أنفسها لتنطوا عنها. فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش بل كونها محاكاة لغيرها إذا كانت قد أتقنت"[1]؛ فالمحاكاة المتقنة تكون أفضل من الصورة الحقيقية، حين يعرض المتلقي عن الصورة في طبيعتها ويقبل عليها وهي منقوشة.

وللمحاكاة عند حازم أقسام مختلفة، فهي تبعا لوجود طرفي المحاكاة نوعان:محاكاة موجود بموجود ومحاكاة موجود بمفروض الموجود، أما بحسب إدراك طرفي المحاكاة فهي عدة أقسام: محاكاة محسوس بمحسوس، محاكاة محسوس بغير محسوس، محاكاة غير محسوس بمحسوس، وأما بحسب ما في الطرفين من ألفة واستغراب فتنقسم إلى: محاكاة حالة معتادة، محاكاة حالة مستغربة، وتتفرع كما يلي: محاكاة معتاد بمعتاد، محاكاة مستغرب بمستغرب، محاكاة معتاد بمستغرب، محاكاة مستغرب بمعتاد.

لقد جمع القرطاجني هذه الأقسام في قوله:" لا يخلو المحاكي من أن يحاكي موجودا بموجود أو بمفروض الوجود مقدره. ومحاكاة الموجود بالموجود لا تخلو من أن تكون محاكاة شيء بما هو من جنسه أو محاكاة شيء بما ليس من جنسه. أو محاكاة شيء بما ليس من جنسه. ومحاكاة غير الجنس لا تخلو من أن تكون محاكاة محسوس بمحسوس، أو محاكاة محسوس بغير محسوس، أو غير محسوس بمحسوس، أو مدرك بغير الحس بمثله في الإدراك. وكل ذلك لا يخلو من أن يكون محاكاة معتاد بمعتاد، أو مستغرب بمستغرب، أو معتاد بمستغرب، أو مستغرب بمعتاد"[2].

وأما المحاكاة بحسب غرضها فهي إما محاكاة تحسين أو تقبيح أو مطابقة، يقول عنها القرطاجني:" وتنقسم التخاييل والمحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى: محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة مطابقة لا يقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر والملح في بعض المواضع التي يعتمد فيها وصف الشيء ومحاكاته بما يطابقه ويخيله على ماهو عليه"[3]، فإذا

[1] المصدر السابق. ص: 117.
[2] نفسه. ص: 91، 92.
[3] نفسه. ص: 92.

كانت محاكاة المطابقة لايقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر والملح؛ فإن محاكاة التحسين والتقبيح غرضها إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو التخلي عنه أو طلبه أو اعتقاده.

وتنقسم بحسب القدم والجدة إلى قسمين التشبيه المتداول الذي لاكته ألسن الشعراء والتشبيه المخترع، والنوع الثاني أشد تحريكا للنفوس لأنه أنّست بالمعتاد ألا يؤثر في النفوس أما غير المعتاد فيفاجئها ويدهشها.

إن هناك أنواعا عديدة للمحاكاة[1] تبين خصوبة هذا المبحث عند حازم، كما تبين ارتباط المبحث البلاغي والشعري الحازمي بالمنطق والفلسفة، ولعل هذه الاستعانة بالمنطق مرده الرغبة الملحة من حازم في نفي صفة الكذب والزيف عن المحاكاة والشعر.

ب/ التخيل و التخييل:

لعلنا نلاحظ تداخلا بين المفاهيم الثلاثة: محاكاة تخيل تخييل، لتعلقها جميعا بمفهوم الشعر و العمل الإبداعي برمته، إلا أن دلالات كل مصطلح تختلف عن الآخر في هذا المجال "يمكن أن يقترن الشعر بالمحاكاة والتخيل والتخييل، لأن هذه المصطلحات تترابط وتتجاوب لتصف الخاصية النوعية للعمل الفني، من زواياه المتعددة، وما ينطبق على الفن بعامة ينطبق على الشعر بخاصة. وبهذا المعنى يصبح العمل الفني<**محاكاة**> لو نظرنا إليه من زاوية علاقته بالواقع، وسعيه إلى تصوير العالم أو الإنسان، بمعناها المتكامل. ويصبح العمل الفني<**تخيلا**> لو نظرنا إليه من زاوية القوى النفسية التي تبدعه.... وأخيرا يصبح العمل الفني<**تخييلا**> لو نظرنا إليه من زاوية القوة النفسية التي تتلقاه، والتي يخلف فيها العمل آثاره"[2].

وهكذا نجد القرطاجني يتحدث عن المبدع والعالم موظفا مفهوم المحاكاة، أما إن تحدث عن المبدع وطريقة إبداعه فقط فيقارب هذا بمفهوم التخيل، أما في توصيفه للمتلقي وتلقيه للعمل الشعري فيستعين بمفهوم التخييل وبالمصطلحات الدائرة في فلكه، وهكذا يكون حازم قد أعطى لكل مصطلح دلالة لا تعادل دلالة المصطلح الآخر، موزعا إياها على أركان العمل الشعري قاطبة من مبدع ومتلقي وعالم خارجي.

---

[1] فصل محمد مفتاح في كتابه مشكاة المفاهيم في أقسام المحاكاة عند حازم مستخدما عدة مخططات توضيحية وبكثير من الدقة والتبيان، ص: 103.

[2] جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 191.

وقد استخدم الفلاسفة المسلمين هذه المصطلحات لكنهم" ركزوا على فعل التخييل أكثر مما ركزوا على فعل التخيل، أعني أنهم اهتموا بما يمكن أن نسميه "سيكولوجية التلقي" أكثر من اهتمامهم بسيكولوجية الإبداع"[1]، فالتخيل مرتبط بالمبدع وإدراكه للأشياء الواقعة في نطاق حسه، أما التخييل فهو شديد الارتباط بالمتلقي وتأثيرات الرسالة عليه، وقدرتها على النفوس طلبا للشيء أو هربا منه.

إن التخيل عملية تقرن بالشعر وبإبداعه فالقرطاجني لا يشترط في الشعر مقدمات كاذبة أو صادقة، وحسبه الكلام المخيل المحاكي، وبالتالي فإن التخيل فعل مرتبط بقدرة الكاتب على إدراك المحسوس ونقله في معاني، يقول حازم :" إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصور الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم. فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ"[2]، فالشاعر إذا ما أحكم عملية الإدراك للعالم تحكم في الألفاظ، و استطاع أن ينشأ معنى في أفهام وأذهان السامعين، ومن ثمة يجوز للشاعر أن يبني كلامه على **تخيل** أشياء من الموجودات ليبسط النفوس أو يقبضها عنه.

لقد وضع صاحب المنهاج عشر قوى بفضلها يبدع الشاعر قصيده، ومن هذه القوى نلاحظ تضمن قوتين لفعل التخيل؛ مما يعكس قيمة التخيل وضرورته في المسار الإبداعي، فالقوة الرابعة سماها قوة على تخيل المعاني بالشعور بها واجتلابها من جميع الجهات والقوة السابعة سماها القوة على التخيل في تسيير تلك العبارات متزنة وبناء مباديها على نهاياتها ونهاياتها على مباديها[3]، وعلى أساس هذه القوى العشر صنف الشعراء في مراتب وطبقات؛ وجعل الطبقة الأولى "للذين حصلت لهم هذه القوى على الكمال في الجملة والكمال في بعض دون بعض".

ويبقى التخيل في نظر حازم من أهم قوانين صناعة الشعرية في اقتباس المعاني واستثارتها فيقول أنه:" ولاقتباس المعاني واستثارتها طريقان: أحدهما تقتبس منه لمجرد

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 53.
[2] المنهاج، ص: 18، 19.
[3] نفسه. ص:200، 201.

الخيال وبحث فكري، والثاني تقتبس منه بسبب زائد على **الخيال** والفكر"[1]، فأما المسلك الأول فيكون التعويل فيه على القوة الشاعرة(قوة التخيل) وعلى معرفتها بعلاقات التماثل والتناسب والتخالف والتضاد بين صور الأشياء، في حين يعتمد الشاعر في المسلك الثاني على القوة الحافظة و المتذكرة وهي التي تختزن كلاما جرى أو نظما ونثرا أو تاريخا ومثالا.

ويبدو أن حازم لا يريد أن يسفيض في التدقيق في هذا القانون- وإن اتضحت ملامحه- لكي " لا يغلوا الشاعر في استخدامه ويذهب في التعويل عليه أشواطا بعيدة، فلأن تفكيره في أساس الشعرية ظل مرتبطا بطريقة الثقافة والحضارة التين صاغتا المواقف الخاصة بالإبداع والكتابة والمتخيل"[2].

أما **التخييل** فهو المفهوم المتعلق بالمقول له، وهو الركن الذي يمنح الشعرية للنصوص بغض النظر عن كونها صادقة أم كاذبة، فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وفيه محاكاة كان قولا شعريا، فحتى إن كان القول واقع في أحد طرفي نقيض(صدق/ كذب) وكان تخييليا عددناه من الصناعة الشعرية، إذ أن ما تتقوم به الصناعة الشعرية -وهو التخييل- غير مناقض لواحد من الطرفين[3]، وبالتالي فإن مفهوم الشعر يتحدد وفق "ما يقع في المادة من تخييل" لا وفق المادة التي يحتويها.

ويرتبط مفهوم التخييل عند حازم بقضية الكذب، لأن الشيء قد يخيل على ماهو عليه وقد يخيل على غير ماهو عليه- كما أشار إلى ذلك حازم-، ومن ثم فقد "واجه حازم القرطاجني كل الظلال السيئة التي تعتور التخييل الشعري وشعر أن عليه أن يتصدى للهجوم على المصطلح نفسه، خاصة أولئك الذين قرنوا التخييل بالكذب وافترضوا أن القول المخيل هو القول الكاذب بالضرورة"[4]، فنفي صفة الكذب عن الشعر يستدعي نفي الكذب عن العناصر والقوانين المكونة له من قبيل التخييل، وهذا الدافع يظهر جليا في تحليله للتخييل تعريفا وتقسيما وتفريعا.

---

[1] المصدر السابق. ص: 38.
[2] أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، ص: 166.
[3] المنهاج، ص:62، 63.
[4] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 79.

وقد نجد القرطاجني لا يولي مسألة الصدق والكذب الأهمية أمام عنصر التخييل، فإذا ما تعارض التصديق والتخييل كان التخييل مقدما وأولى من الصدق يقول:" اشتد ولوع النفس بالتخييل وصارت شديدة الانفعال له حتى إنها ربما تركت التصديق للتخييل، فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها"[1].

لقد قدم المنهاج في " معلم دال على طرق العلم بالأشياء المخيلة" تعريفا حازميا خاصا للتخييل فكان تعريفه بـ:" أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض"[2]، وهو تعريف من أدق التعاريف المقدمة للتخييل[3]، ويتبين من خلاله أن الكلام المنطوق ينشئ صورة أو صورا في خيال السامع، ثم يحدث الانفعال لتلك الصور بالانبساط أو الانقباض، فالتخييل-المرتبط أساسا بالمتلقي- يكون بين هذه الصور الذهنية التي ينشئها المنطوق، وبين هذا الانفعال بالانقباض أو الانبساط لهذه الصور؛ أو" بتعبير حديث هو المدركات البصرية التي تثيرها المدركات السمعية"[4].

كما يضبط صاحب المنهاج الأنحاء الأربعة التي يقع منها التخييل؛ من جهة المعنى ومن جهة الأسلوب ومن جهة اللفظ ومن جهة النظم والوزن، و يجعل التخاييل مقسمة إلى تخييل ضروري وما ليس بضروري، فالتخاييل الضرورية قائمة من جهة العلاقة بين المعاني والألفاظ، و قائمة على اللفظ نفسه والأسلوب، كما قسم التخييل بالنظر إلى متعلقاته لقسمين: تخييل المقول فيه بالقول، وتخييل أشياء في المقول فيه ومن جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه، و أفضل التخاييل أفضلها موقعا في النفس " أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب" و طريقه "باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثلها"

[1] المنهاج، ص: 39.
[2] المصدر نفسه. ص:89.
[3] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب الجاهلية والعصور الإسلامية. ص: 135.
[4] المرجع نفسه. ص: 142.

فوجود التعجب في الكلام يكسب التخييل الامتياز، حيث" كلما اقترنت الغرابة والتعجب بالتخييل كان أبدع"[1].

وقد يكون حديثه عن أفصل التخاييل من باب المفاضلة فقط، لأن فاعلية التخييل لاتتم بالتخاييل الضرورية فحسب، بل حتى التخاييل الثواني تكسب النصوص شعرية، إذ أن "كثيرا من الكلام الذي ليس بشعري باعتبار التخييل الأول **يكون شعرا باعتبار التخاييل الثواني.** وإن غاب هذا عن كثير من الناس."[2]، وهكذا تمتد المقاربة الشعرية الحازمية الشاملة إلى جوانب النص والمتلقي والعالم، فالنص المحقق لأنموذج الشعرية نص متكامل الجوانب، ولذلك تكون فاعلية " التخييل في الشعر لا تنفصل أصلا عن البنية الإيقاعية، التي لا تنفصل عن بنية التركيب أو الدلالة"[3].

إن هدف التخييل عند حازم هو إقامة إنفعالات في نفس المتلقي ومن ثم التأثير النفسي للقول الشعري في المقول له، وعليه فالأصح في الشعر أن تكون مقدماته كاذبة و مقدماته صادقة شرط أن يتوفر على عنصر التخييل، فالاعتبار للتخييل والمحاكاة لا للصدق والكذب.

ج/ التعجيب والإغراب:

التعجيب(التعجب أوالعجب) و الاستغراب (الإغراب) مصطلحين أوردهما حازم متلازمين، وقد ربطهما ببقية العناصر الشعرية، لكون " كل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن **الاستغراب والتعجب حركة للنفس** إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها"[4]، كما جعل الهدف من العملية الشعرية إثارة الانفعال لدى المتلقي أي دفعه نحو التعجيب والإغراب، فأورد هذه المسألة في خضم تعريفه للشعر وتفسيره للظاهرة الشعرية.

وحازم حين يتحدث عن المحاكاة نجده يجعلها وسيلة من وسائل التعجيب والاستغراب يقول:" **وللمحاكاة شيء من التعجيب** ليس للصدق لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه، ولا طراءة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه. والقول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس فربما أفاد التصديق والتخييل معا، وربما شغل عن الالتفات إلى

---

[1] المنهاج. ص: 90، 91.
[2] نفسه. ص: 94.
[3] جابر عصفور، مفهوم الشعر. ص:194.
[4] المنهاج، ص: 71.

التصديق والشعور به"[1]، وهكذا يجعل حازم التعجيب أمرا أساسيا في المحاكاة، لأن التعجيب يكون من غير المشهور والمعروف، وكلما كان الشيء المحاكى غير مشهور استأنست به النفس، ويؤكد حازم أن" فنون الإغراب والتعجيب في المحاكاة كثيرة. وبعضها أقوى من بعض وأشد استيلاء على النفوس وتمكنا من القلوب"[2].

وحين يتحدث حازم عن التخيل يجعل التعجيب جزءا منه، بل يقل أن تجد تخيلا بلا تعجب، ويضيف إلى هذا مثالا توضيحيا فيقول:" فربما كان تحريك الدمية من طريق التعجيب أكثر من تحريك الذي هي تمثال له من هذا الطريق، بل الأمر في الأكثر على ذلك. والقول المخيل قل ما يخلو من التعجيب، بل كأنه مستصحب له من أقل ما يمكن من ذلك في القول المخيل إلى أكثر ما يمكن"[3]، فالدمية مثالا ارتضاه حازم لتوضيح علاقة التخيل بالتعجيب، فقد يكون تحركيها بالتعجيب أكثر من تحريك التمثال، ويتابع حازم هذه العلاقة في هذا الشاهد بالقول أن علاقة التعجيب بالتخيل تتعدى إلى استصحاب القول المخيل للتعجيب في كثير من الأقاويل.

ثم إن التخييل يستند على التعجيب في أداء دوره الشعري وتأثيره في المتلقي، ثم إن للتعجيب مواقع تحسن التخييل في النفس وتقوي أثر الأقاويل الشعرية في السامع، وله أيضا طرق يتحقق بها وقعه[4]، فإنشاء الصور التخيلية في ذهن القارئ والتأثير فيه لا يكون إلا بالتعجيب القائم أساسا على مخالفة المتوقع والمألوف.

وإذا ما تساءلنا عن هذا التعجيب والإغراب ماهو؟ فإن حازم سيجيب بقوله: "والتعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلي مثلها. فورودها مستندر مستطرف لذلك: كالتهدي إلى ما يقل إليه من سبب للشيء تخفى سببيته، أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له أو معاند، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة، قد انتسب به أحدهما إلى الآخر، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها"[5].

---

[1] المصدر السابق. ص: 86.
[2] نفسه. ص: 96.
[3] نفسه. ص: 127.
[4] نفسه. ص: 89، 90.
[5] نفسه. ص: 90

إن التعجيب هو أن يورد الشاعر مستندر القول ومستطرفه، كإيراد الغاية بلا سبب أو الجمع بين متناقضين، أو أي شأن تستغرب منه النفس، فهو استخدام النادر من التراكيب والمعاني، والبعيد عن ما تنتظره أذهان المتلقين، والإتيان بما هو مستطرف غريب.

وعن الجهات التي يجيء منها التعجيب يقول القرطاجني:" والتعجيب في القول المخيل يكون إما من جهة إبداع محاكاة الشيء وتخييله كما كان ذلك في الدمية، ويكون من جهة كون الشيء المحاكى من الأشياء/ المستغربة والأمور المستطرفة. وإذا وقع التعجيب من الجهتين المذكورتين على أتم ما من شأنه أن يوجد فيهما فتلك الغاية القصوى من التعجيب. وللنفوس إلى ما بلغ هذه الغاية تحريك شديد"[1]، يجيء التعجيب -إذن- في القول المخيل من جهة المحاكاة و التخييل، ومن جهة المحكيات بالأشياء المستغربة والمستطرفة، وإذا جاء التعجيب من الجهتين المذكورتين يبلغ غايته القصوى بالتحريك الشديد للنفوس، وهو أحسن أنواع التعجيب.

لقد سعى حازم إلى أن يربط عناصره الشعرية بالاستغراب والتعجيب، لما لهذا العنصر ولسائر المتصورات من اتصال بالمتلقي وبالمبدع على حد سواء، كما يكون التعجيب متضمنا بالضرورة في الأساليب البيانية والبديعية والأسلوبية والشعرية عامة.

---

[1] المصدر السابق. ص: 127.

4- مقتضيات شعرية الأوزان على شاعرية الشعراء:

قد يبدو للوهلة الأولى أن حازما لم يقم للوزن والقافية أي شأن، مادام تعريفه للشعر غير محصور في " الكلام الموزون المقفى"، إلا أن صاحب المنهاج لم يغفل هذا المكون الشعري باعتباره عنصرا خاصا في النصوص الشعرية، حيث تجاوزت رؤية القرطاجني للوزن الاقتصار على أثره وجماليته إلى مجموعة من "المراجعات" التي "استدركها" على علم العروض والعروضيين.

وأول ما أكده حازم في هذا المقام إدراكه بأن هذه "المراجعات" لن تلق القبول من العروضيين ولا يجب منازعتهم في هذا، فيقول:" وإن لم يسلم في هذا العروضيون. وليس يجب أن يلتفت إلى تسليمهم في ذلك ولا منازعتهم، فإنهم فقراء إلى أن يقتبسوا تصحيح أصول صناعتهم من هذه الصناعة"[1].

إن صفة الفقر التي وصف بها حازم العروضيين نابعة من اعتقاده بأنهم على جهل بـالعلم الكلي الذي هو غير علم اللسان الجزئي، ودراسة الأوزان الشعرية " لا يليق بها أن تخرج إلى محض صناعات اللسان الجزئية"[2]، وهذا العلم الذي من شأنه أن يدرس الأوزان الشعرية هو علم البلاغة الذي تندرج تحته مختلف ضروب التناسب والوضع الوزني، فالوزن عنده: "مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره. والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[3].

والبحور الشعرية التي هي عمود علم العروض ليست ستة عشر بحرا في نظر حازم ، بل أربعة عشر بحرا إذ يقول:" فالأوزان التي ثبت وضعها عن العرب أربعة عشر وزنا. وهي: الطويل، والبسيط، والمديد، والوافر، والكامل، والرجز، والرمل، والهزج، والمنسرح، والخفيف، والسريع، والمتقارب، والمقتضب، والمجتث. وإن كان المقتضب والمجتث ليس لهما تلك الشهرة في كلامهم"[4].

---

[1] المنهاج. ص: 226.
[2] نفسه. ص: 244.
[3] نفسه. ص: 263.
[4] نفسه. ص: 243.

لقد استثنى حازم من بحور الشعر البحر المضارع والخبب لقناعته أن ذوق العرب أكبر من أن يكون هذين الوزنين من نتاجه، ثم يقدم القرطاجني من كل هذه البحور البحر الطويل والبسيط لظنه أن فيهما تشافعا(أي تزاوج التفعيلات/ فعولن مفاعيلن أو مستفعلن فاعلن) ثم يضع بعدهما الوافر والكامل لقلة التشافع فيهما، ثم يأتي في مقام أقل الخفيف، وبعدها يعدد البحور المستكرهة عنده وهي المديد والرمل والمنسرح والسريع والرجز والمتقارب والهزج والمجتث والمقتضب والمضارع[1]، وفي مقابل هذا الإقصاء لبعض البحور واستكراهه لبعضها نجده يتقبل ويستحسن وزنا جديدا لم يثبت عند العرب وهو وزن" الدبيتي" والذي يرى أنه لا بأس بالعمل به فإنه مستطرف ومناسب.

إن شعرية الوزن عند حازم أساسها الحس الجمالي من جهة، و نظرية التناسب من جهة أخرى، فمن باب الحس الجمالي الذي يتمتع به حازم تشبيهه للأوزان الشعرية بشعر الإنسان يقول :" وأوزان الشعر منها سبط، ومنها جعد، ومنها لين، ومنها شديد، ومنها متوسطات السباطة والجعودة، وبين الشدة واللين وهي أحسنها"[2]، ثم يأتي حازم على تفصيل هذه الصفات من سبط وجعد ولين وشدة.

أما التناسب عنده فهو من الشروط اللازم توفرها في الأوزان، والأوزان منها ماهو متناسب كل التناسب مثل البحر الطويل والبحر البسيط، وهو القائم على تماثل التفعيلات في شطري البيت، ونجد حازم" يكاد يجعل التناسب **شرطا كافيا للشعرية** وذلك حين يعلل موقفه من المتناسبات بقوله أن <التأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع، وما ائتلف على ذلك النحو شعر، وان كان له نظام محفوظ، لأنا نشترط في نظام الشعر أن يكون مستطابا> بل إنه ليجزم أن معرفة صناعة الشعر< موقوفة على معرفة جهات التناسب في تأليف بعض المسموعات إلى بعض، ووضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها في الرتبة>"[3]، ولا يقتصر التناسب عند القرطاجني على التناسب الذاتي أو الداخلي بين الحركات والسواكن بل يتعداه إلى تناسب الأوزان والأغراض فلكل وزن ميزة خاصة وهذا يعكس قيمة التناسب في شعرية الأوزان.

---

[1] المصدر السابق. ص: 268.

[2] نفسه. ص:260.

[3] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب. ص: 27.

ويقع التناسب الذاتي أو الداخلي عند حازم على شكلين؛ تناسب إيجاب وتناسب الضد، فتناسب الايجاب يكون نحوه فاعلن وفاعلاتن وفعولن ومفاعيلن، أما تناسب الضد فنحوه مستفعلن فاعلن[1]، وهذا النوع من التناسب دفع حازم إلى ضبط شروط التركيب بين المتحركات والسواكن في التفعيلات، وتمييز التضارع بين الأجزاء (التفعيلات) من ناحية التضاد و التنافر[2].

إن تحقيق التناسب في الفعل الشعري يحقق "حلاوة المسموعات" التي هي ملفوظات لغوية، من خلال التجانس بين المسموع والمفهوم، حيث أن"التناسب بين المسموعات والمفهومات هو **أساس الشعرية** في القول، ولهذا أولاه حازم كل عنايته فلم يقصره على العلاقة بين الأصوات في الشعر بل وسع مداه ليشمل كل مكوناته"[3].

ولا ينبغي إغفال ما للتناسب أيضا من تأثير على السامع وتعجيب للنفس، فقد أصر حازم على ضرورة الملاءمة بين بنية التركيب وبنية التخييل إذ أنه " كلما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب كل ذلك أدعى لتعجيب النفس وايلاعها بالاستماع من الشيء، ووقع منها الموقع الذي ترتاح له"[4]، واضح إذن أن التناسب عملية منطقية عقلية لابد أن تتوفر كلما كان هناك إجراء للأوزان، وهنا تكمن مخالفة حازم للعروضيين، فالعروض عندهم لا يزيد عن إقامة الوزن والتقفية ومساواة بين تفعيلات البيت في أشطره، بينما تكون الشعرية عند حازم أعم يتناسب فيها الوزن مع الغرض والتخييل والسامع.

وهذا صنيعه حين التمس مكامن الجمال في البحور الشعرية، إذ أن البحر الطويل فيه بهاء وقوة وأن في البسيط طلاوة وبساطة، فصاغ عدة مصطلحات جعلت من القواعد العروضية عملية تخضع للتناسب والانتظام، ولعل هذه المصطلحات- كما يرى الجوزو- قد أخرجت من إطارها النقدي إلى مجال تختلط فيه الشعرية بالعروض وبالبلاغة والمنطق، حيث" لا ريب أن هذه الصفات الكثيرة التي أسبغها حازم على البحور وهي الفخامة والرصانة والبهاء

---

1 المنهاج. ص: 267.
2 نفسه. ص: 246، 247.
3 أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، ص: 189.
4 المنهاج. ص: 245.

والطلاوة والجزالة وحسن الاطراد والرشاقة والسهولة والحنان والرقة والكزازة والسذاجة والحدة والطيش والحلاوة، تحتاج إلى تفسير فهي كسابقاتها استعارات مبهمة لم يكلف القرطاجني نفسه عناء شرحها. صحيح أن الجزالة والسهولة وحسن الاطراد من المصطلحات القديمة الكثيرة في كتب النقد، إلا أنها ها هنا غير ذات معنى لأنها خرجت عما وضعت له أصلا، إذ كانت قبل ذلك وصفا للفظ والمعنى لا صفة للوزن والمعنى"[1].

ويمكننا إعطاء تفسير يكسب هذه المصطلحات معنى،وهو استناد حازم في معالجته للمسألة العروضية إلى المنطق والفلسفة أو ما يسميه " علم اللسان الكلي"،وهو الجواب الذي يقدمه هو نفسه للمشككين في معالجته للعروض؛ حيث يقول :" فمن كان له أدنى بصيرة لم يتخالجه الشك في أن الصحيح ما ذكرته لاستناد ما قلته إلى علم اللسان الكلي الذي لا تتبين أصول علوم اللسان الجزئية ومباديه إلا فيه، ولكون علم اللسان الكلي منشأ على أصول منطقية وآراء فلسفية موسيقية وغير ذلك. فلذلك كان كلامنا في ذلك أهلا لأن يوثق به ويركن إليه"[2].

إن الاستعانة بالعقل أولا ثم بالفلسفة والمنطق وغيرهما من المعارف، أتاح لحازم تجديد الإرث العروضي الموروث عن أسلافه، وتَقَبُل ما قام به الأندلسيون من إضافة فقال في معرض حديثه عن البحر الخفيف:" وقد وضع بعض الشعراء الأندلسيين على هذا البناء وزنا إلا أنه جعل الجزءين المزدوجين خماسيين فرارا من الثقل الواقع بتشافع السباعيين في النهاية، فكان التشافع في ذلك الوضع أخف في الخماسي"[3].

ويمكن القول أن حازما في تنظيره لشعرية الأوزان لم يقف حد الموروث في علم العروض فقط، بل امتد وعيه لخصوصية الوزن الشعري إلى الاقتباس من الفلسفة والمنطق، قصد إظهار الدور الحقيقي للوزن في الشعرية، فكان" التصور الذي قدمه حازم القرطاجني عن الوزن هو أنضج تصور نقدي يمكن أن نجده في التراث، ولعل الأقرب إلى الدقة أن

[1] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ص:31.
[2] المنهاج، ص: 244.
[3] نفسه. ص:241.

نقول أن ما يطرحه حازم- هنا- هو المحاولة المنهجية الوحيدة في التراث لإقامة تصور نقدي للوزن الشعري، لا يفارق الإطار النظري العام لمفاهيم الشعر"[1].

وإذا كان الوزن عند حازم يخضع لمجموعة من المقاسات، فإن هذا يقتضي إعادة النظر في تصنيف الشعراء حسب ما بينه من أوزان، فما هي رؤية حازم للشعراء حسب صناعتهم للشعر؟.

شاعرية الشعراء حسب بحور الشعر:

لقد حدد القرطاجني في " معرف دال على طرق المعرفة بأنحاء النظر في بناء الأشعار على أوفق الأوزان لها" مجموعة من الخصائص الوزنية مؤكدا أن لكل وزن من هذه الأوزان ميزة في السمع، إذ يربط بين مقاصد تأليف الشعر وما يناسبها من الأوزان والأغراض، فيطالعنا على القضية بقوله:" ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان والأغراض ويخيلها للنفوس"[2]، هناك -إذن- ربط بين تخييل النفس(المتلقي) وغرض القصيدة ووزنها المناسب.

ويأتي بعد ذلك الدور على توضيح الأوزان المناسبة لمختلف الأغراض، وعلى رأس الأوزان المناسبة الطويل والبسيط لما يميزهما من خصائص ينفردان بها، أما البحر المديد والرمل فهما أنسب الأوزان للرثاء، وذلك" لما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر"[3].

وإذا كان لكل وزن غرض شعري مناسب له، فإن الأوزان بدورها تتوزع على الشعراء حسب شاعريتهم، فالشاعر إما متمكن أو ضعيف أوبين الاثنين، فالمتمكن مثلا إذا استخدم البحر الوافر اعتدل كلامه وزال عنه" قوة العارضة وصلابة النبع"، وشفيعه في هذا أبي العلاء المعري فهو إذا نظم في الطويل كان في كلامه توعرا، وإذا سلك الوافر اعتدل، وهكذا " ما شئت أن تجد شاعرا إذا قال في المديد والرمل ضعف كلامه وانحط عن طبقته في

---

[1] جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 263.
[2] المنهاج، ص: 266.
[3] نفسه. ص:269.

الوافر كانحطاطها في الوافر عن الطويل إلا وجدت. فهذا يدلك على صحة ما ذكرته. فأما الضعفاء فكلامهم في الوافر وما أشبهه من الأعاريض المتوسطة أقل قبحا. فأما الأعاريض الطويلة التي تفضل عن المعاني فيعبرون فيها بركاكة الحشو وقبح التذييل وتخاذل بعض أجزاء الكلام عن بعض لطوله"[1].

يتبين لنا من الشاهد أن الشعراء إذا استعملوا المديد والرمل ضعف كلامهم وانحط عن طبقته، والشعراء الضعفاء في الوافر (الأعاريض المتوسطة) أقل قبحا في غيره من البحور(الأعاريض الطويلة) ولذلك " كان حالهم في نظم الشعر مضادا لحال الأقوياء من الشعراء"، وتكون النتيجة الحتمية لهذا التوزيع أن شعر الشاعر الضعيف قد يعادل شعر الأقوى في الأعاريض المتوسطة، وليس ذلك إلا لشيء في الأعاريض لا إلى الشعراء[2]، فالتساوي بين الشعراء مرده الأعاريض و ليس طبقات الشعراء.

وهكذا يكون التفاضل بين الشعراء عند حازم على سبيل التقريب وترجيح الظنون، والسبب في هذا أن أي شاعر قد" يساعده الزمان والمكان والحال والباعث على التغلغل إلى استثارة تخاييل ومحاكاة في شيء لا يساعد الآخر شيء من ذلك عليه. وقد تكون حال الآخر في غير ذلك الشيء، بمنزلة حال صاحبه في ذلك الشيء. وقد تختلف حالاهما في اللغة. وتختلف حالاهما في الروية، ومقدار جمام خاطر كل واحد منها ونشاطه لقول في حال الروية. ولذلك يعسر الحكم في المفاضلة بين شاعرين في جودة الطبع وفضل القريحة"[3].

ثم إن حازما يصرح بأنه لا يستطيع أن يفاضل بين شاعرين إلا بشروط أولها أن يكون شعرهما في عروض واحد أو عروضين غير بعيد نمط الكلام في أحدهما عن نمط آخر، وأن يكون كليهما في حالة واحدة من النشاط والدوافع، وأن يكونا من زمن واحد ومكان واحد وعلى لغة واحدة[4].

[1] المصدر السابق. ص: 269.
[2] نفسه. ص: 270.
[3] نفسه. ص: 376.
[4] نفسه. ص: 379.

إن حازما لا يتوقف عند حد الإشارة إلى توعر الأوزان والبحور على الشعراء؛ بل نجده يعدد أسباب التوعر، فمنها ما يرجع إلى الشاعر نفسه ومنها ما يرجع إلى الشعر، فأما ما يتعلق بالشاعر فهي كالآتي:

1- إرادة تضمين المعاني الكثيرة في الألفاظ القليلة.

2- إرادة صياغة هيئات بديعة تحتاج إلى إمرار الفكر والتنقيب على ضروب الترتيب والوضع.

3- الحرص على كتابة مطالع القصائد وفقا لما ألفه الشاعر من أشكال، مع عدم ولعه بذلك.

4- التسرع في اختيار وزن تكون مواد العبارات التي يمكن استخدامها فيه قليلة تضطر الشاعر إلى الاحتيال والتكلف.

وأما ما يتعلق بالشعر فهي مجملة في أربعة أمور:

1- زيادة قدر الوزن على قدر المعنى، وهذا يؤدي إلى الحشو والتكلف.

2- زيادة قدر المعنى على قدر الوزن، وهذا يؤدي إلى الحذف والاختصار.

3- دقة المعنى، وهذا يدعو إلى التكلف في التعبير.

4- ضيق اللغة عن أداء المعنى في عبارات موزونة[1].

إن تحليلا من هذا القبيل يكشف عن القدرة العجيبة في فهم الشعرية ، ولا نستغرب هذا مادام الذي نتحدث عنه يملك ملكة النقد وملكة الشعر معا، كونه خبر التجربة الشعرية باعتباره شاعرا عربيا، ولا ريب بعد هذا أن يكون القصيد كاملا ونموذجا غير مسبوق في الإبداع، لأن حازم يرسم لنا " أربعة قواعد يخيل إلينا أن كل واحدة منها كافية لبلوغ الكمال في الشعر وتحاشي النقص، حتى إذا انتقلنا إلى غيرها وجدناها ضرورية وهكذا. هذه القواعد التي أسسها حازم على ما يشبه الجبرية العروضية هي:

1- التناسب بين التفعيلات. 2- الائتلاف بين الحركات والسكنات. 3- اللياقة بين الوزن والغرض وبين الوزن وأنماط النظم وفاقا لرتب الأوزان وصفاتها. 4- التوافق بين طبع الوزن وقوة الشاعر"[2].

---

[1] المنهاج، ص: 109، 110. و نظريات الشعر عند العرب، ص: 32، 33.

[2] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ص: 33.

إن الشعر عند حازم ليس رصا لكلمات ذات جرس موسيقي ولا هو نبوغ وإلهام، بل ثم معاني وضروب من التناسب لابد أن تراعى فيه وفي العروض،حيث تبدأ مراحل الشعر باختيار الوقت المساعد وإجمال الخاطر والتعرض للبواعث على قول الشعر، ثم بإحضار المعاني في الخيال والذهن ثم انتقاء العبارات ثم يوضع الوزن والروي.

ثم تأتي مرحلة يجب فيها أن " يقسم المعاني والعبارات على الفصول ويبدأ منها بما يليق بمقصده أن يبدأ به، ثم يتبعه من الفصول بما يليق أن يتبعه به ويستمر هكذا على الفصول فصلا فصلا، ثم يشرع في نظم العبارات التي أحضرها في خاطره منتثرة فيصيرها موزونة إما بأن يبدل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها أو بأن يزيد في الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه أو بان ينقص منه ما لا يخل به أو بأن يعدل من بعض تصاريف الكلمة إلى بعضها أو بأن يقدم بعض الكلام ويؤخر بعضا أو بأن يرتكب في الكلام أكثر من واحد من هذه الوجوه"[1]، وهكذا يكون البناء الشعري عند حازم عملية دقيقة وشاملة لكل المكونات اللغوية والفكرية والفلسفية للإبداع.

يتبين لنا من خلال تحليل حازم لشعرية الأوزان، أنه على دراية تامة وكاملة بما قد ينجر عن إهمال للوزن والقافية، بل إنه رأى فيها عناصر لم ينتبه لها العروضيين والبلاغيين، الشيء الذي مكنه من إقامة علاقات متعددة، بين الوزن وشاعرية الشعراء، وبين الوزن والباعث على تأليف الشعر، وبين الوزن والزمن والمكان وغيرها، وبالتالي فإن المشروع الحازمي -بهذه المعالجة- مشروع متكامل من أغلب الجوانب والنواحي.

إن توصيف الشعرية العربية من منظور حازم، يستند إلى جمالية الشعر العربي المحكوم بخصوصية البحور الشعرية أصلا، ثم بفهم نقادها الأوائل لطبيعة الشعر في جانبه الشكلي (الوزن والتقفية) ومحتواه المعرفي من محاكاة وتخيل وتخييل وإغراب وتعجيب، مع عدم إهمال السياقات الثقافية والفكرية والفلسفية التي عايشها نقادنا الأوائل.

---

[1] المنهاج، ص: 204.

الفصل الثالث:

المؤتلف والمختلف بين شعرية أرسطو وشعرية حازم

1- إشكاليات المقارنة.

2- مفاهيم الشعرية بين المنظّرين:

أ/ الشعرية والخطابية.

ب/المحاكاة والتخييل.

ج/ الوزن والإيقاع و تشكيل شعرية الشعر.

1- إشكاليات المقارنة:

ظل الإيمان بأصالة البلاغة العربية ثابتا إلى زمن قريب، وظلت القناعة الراسخة عند كثير من الباحثين أن قواعدها ذات خصوصية مستمدة من البيان العربي ومن القرآن الكريم، إلى أن ظهرت بعض الكتب في مطلع الثلاثينات* والتي زعزعت أركان هذه المسلمة، وطرحت لأول مرة مسألة التأثيرات الأجنبية في البلاغة العربية، وهنا انقسم الباحثون إلى قسمين: من يقول بوجود هذا الأثر في التراث البلاغي والنقدي العربي ومن ينفي الصفة الأجنبية عنه؛ وحازم كغيره من الشعريين والبلاغيين والنقاد الأقدمين لم يسلم من هذه الإشكالية، وتفرعت البحوث المنجزة حوله بين قائل بتأغرق حازم(وهي الأكثر)، وبين من ينفي أن يكون حازما قد طبق القواعد اليونانية على البلاغة العربية، وهنا نتساءل بدورنا هل طبق حازم فعلا المقولات الشعرية الأرسطية على الأدب العربي أم لا؟.

وإذا كان طه حسين يأتي في مقدمة الباحثين العرب المتحدثين عن أثر يوناني في البلاغة العربية، فإن شكري محمد عياد أيضا من الأوائل الذين تحدثوا عن تأثير كتاب الشعر في مصنف حازم القرطاجني؛ وذلك عند تقديمه بحثا لنيل الدكتوراه في جامعة القاهرة، بإشراف أمين الخولي سنة 1952م، وكان موضوع هذا البحث كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، تحقيق مع ترجمة حديثة ودراسة تأثيره في البلاغة العربية، وهي الأطروحة التي نشرت سنة 1967م؛ وقد توقف عياد في هذا البحث عند مدى تأثر حازم القرطاجني بأرسطو.

ومما خلص إليه أن تأثير كتاب الشعر لأرسطو في منهاج البلغاء عميق أشد العمق، وأن حازم القرطاجني قد جهد أن ينتفع بكتاب الشعر أعظم الانتفاع[1]، وأن المنهاج عبارة عن كتاب " التقى فيه التياران العربي واليوناني التقاء مثمرا؛ وإن غلب عليه التيار اليوناني"[2]،

*وهنا نعني ما كتبه بالخصوص طه حسين في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر الجرجاني وهو بحث ألقاه في سبتمبر 1931م في مدينة ليدن بهولندا أمام المؤتمر الثاني عشر لجماعة المستشرقين، وما كتبه أمين الخولي في البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها في السنة نفسها، وغيرها من البحوث التي أنجزت فيما بعد.

[1] كتاب أرسطو طاليس، في الشعر، ترجمة محمد شكري عياد. ص: 244.

[2] نفسه. ص: 246.

فالمسألة عند عياد تبدو في صالح ترجيح كفة اليونان، وأن حازما استفاد من بلاغة أرسطو وشعريته.

وأما محقق المنهاج فلا يختلف كثيرا عن محقق كتاب الشعر، ففي سنة 1966م ظهر منهاج البلغاء وسراج الأدباء محققا على يدي محمد الحبيب ابن خوجة، ومما جاء في مقدمة المحقق إقراره بأن المنهاج يصور بوضوح التأثيرات اليونانية في النقد العربي، الشيء الذي كان صعبا جدا قبل ظهور المنهاج، وأن القرطاجني قد" أعتمد كتاب فن الشعر لابن سينا **لنقل كثير من فقر كتاب فن الشعر لأرسطو**. وكل إحالاته عليه كانت ليتأيد بذلك فيما عرضه من نظريات وآراء"[1]، ويرى ابن خوجة كذلك أن الكتاب الذي حققه جمع بين المبادئ الهيلينية والعربية وأن صاحب المنهاج كان على" دراية عجيبة بالنظريات الهيلينية تدل عليها فصول كثيرة من كتاب المنهاج.هذا ويمكن أن نستخلص فعلا منها أنه ألم بفلسفات سقراط وأفلاطون وأرسطو طاليس من خلال الترجمات العربية"[2].

إن القائلين باتصال حازم بفن الشعر، يجمعون على أن حازم لم يتأثر فقط بأرسطو ومصنفه، بل حاول أن يطبق نظريات أرسطو على البلاغة العربية، وهو الموقف الذي تبناه سعد مصلوح في كتابه حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل[3]، فقد اعتبر سعد مصلوح حازم القرطاجني أول من حاول محاولة جادة موفقة إلى إقامة جسر تعبر عليه أفكار أرسطو كما فهمها الفلاسفة إلى الشعر العربي ومشكلاته[4].

والرأي عند إحسان عباس رأيا وسطا جامعا بين الأثر اليوناني و التراث النقدي العربي؛ ففي كتابه تاريخ النقد الأدبي عند العرب من القرن الثاني إلى القرن الثامن الهجري، يرى إحسان أن التأثير الأرسطي قضية موجودة في النقد العربي إلى نهاية القرن الثامن للهجرة، وأن حازم القرطاجني يعتبر الحلقة الأخيرة بين أرسطو والنقد العربي[5]، ومكمن الوسطية في رأي إحسان اعتقاده بعدم تأغرق حازم تأغرقا يبعده عن ثقافته من جهة، وباعتماده على ما لخصه ابن سينا من كتاب الشعر من جهة أخرى، فحازم القرطاجني مزج بين الثقافتين

---

[1] المنهاج، من تقديم محمد الحبيب بن خوجة، ص:118.
[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل، ط1، عالم الكتاب، القاهرة، 1980م.ص:47.
[4] المرجع نفسه. ص:60.
[5] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني إلى القرن الثامن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1،1971م. ص: 539.

العربية واليونانية لاقتناعه بأن القواعد اليونانية لا تستطيع أن تستغرق الشعر العربي بالحكم والتفسير؛ وبالتالي فإن حازم "حاول أن يفيد من الاتجاه الفلسفي المبني على كتاب أرسطو طاليس، ومن آثار النقاد سواء منهم من تأثر بالثقافة اليونانية أو لم يتأثر"[1].

إن الرأي القائل بأن حازم مزج بين الثقافتين اليونانية والعربية، نجده أيضا عند جابر عصفور في كتابيه مفهوم الشعر والصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، وسعى الباحث في هذين الكتابين إلى كشف نقاط التماس آراء حازم الشعرية والبلاغية مع آراء أرسطو، وآراء النقاد العرب سواء المجايلين له أو من سبقه زمنيا، ومشروع حازم في نظر جابر عصفور لايكون اكتماله إلا بالجمع بين الأصول اليونانية والأصول العربية يقول:" يمكن إقامة علم للشعر -إذن- بالجمع بين الأصول العربية واليونانية "[2].

والقول بأن حازم مزج البلاغتين قول رأى فيه محمد محمد أبو موسى نوع من التغليط، ذلك أن الذين نقلوا عن حازم لم يشيروا مطلقا إلى أن حازما مزج البلاغتين، يقول أبو موسى:" ثم إن المتشيعين للفكر اليوناني والذين يقولون إنه هو من أثار العقل العربي وقومه وسدده وأرشده لا يقولون إن حازم أفاد من اليونان وإنما يقولون إنه مزج بين البلاغتين، ويقولون إن هذا حدث بلاغي جلل، وإذا كان كذلك فكيف تقبل السكوت عنه ممن قام به وهو حازم فلا يشير إلى كلمة واحدة إلى أنه أحدث في تاريخ الفكرين العربي واليوناني وأنه مزج بينهما، ثم عن الذين نقلو عن حازم وهم قلة ليس في كلامهم إشارة إلى هذا الشأن"[3]، فعدم تصريح حازم نفسه والرواة الذين نقلو عنه -على قلتهم- بأن حازم مزج البلاغتين، أمر كاف -حسب أبو موسى- لنسف مقولة المزج.

ولا يمكننا -ونحن نتعرض لمقارنات الباحثين- إغفال رأي الدكتور أحمد مطلوب في بحثه الموسوم بـ" مناهج بلاغية"؛ ومجمل هذا الرأي أن حازم القرطاجني تأثر بأرسطو وبالفلسفة اليونانية عموما، ولذلك طبق حازم نظريات أرسطو على الأدب العربي، فكان القرطاجني" أول من عرض لنظريات أرسطو في الشعر والبلاغة عرضا واضحا وطبق

[1] المرجع السابق. ص: 569.
[2] جابر عصفور مفهوم الشعر. ص:172.
[3] محمد محمد أبو موسى، تقريب منهاج البغاء لحازم القرطاجني. ص: 244.

كثيرا من مقاييسه... وكتاب منهاج البلغاء ... أقرب إلى أصول البلاغة أو فلسفتها، وقد جنح فيه المؤلف إلى... تطبيق نظريات أرسطو وآرائه على الأدب العربي"[1]، وسبب السبق الذي حققه حازم حسب مطلوب تعمق الرجل في البلاغة العربية واطلاعه على كتاب أرسطو من خلال الفارابي وابن سينا، فانفرد بتطبيق بلاغة أرسطو على الشعر العربي، فكان منهاجه آخر كتاب تأثر صاحبه بأرسطو تأثرا مباشرا[2].

ويرى الباحث ذاته في الفصل الخامس (الفلاسفة والمتكلمين) من الكتاب ذاته، أن هناك جوانب واسعة من أوجه تأثر البلاغة العربية بالفلسفة اليونانية، فأصبحت البلاغة بعد أن اكتملت مباحثها؛ حتى أحالت كتبها ميدانا للنزوع الفلسفي والجدل المنطقي، وأدى الأمر إلى انتهاء البحث في البلاغة إلى ضروب من الخلاف والمناقشة، تعقد لها مجالس المناظرة، ويجلس لها المحكمون بين السعد التفتازاني والسيد الشريف، حين يتناظران في اجتماع أصول القوانين أو معضل من مسائل الفلسفة إلى أن ينهزم السعد، فيموت كمدا وضحية الفلسفة في البلاغة المظلومة، المسألة عند أحمد أن الذي حصل كان بعد استواء البلاغة وبعد أن أصبحت علما له قواعده وكتبه وبعد أن ماتت المواهب والملكات وفسد الذوق.

إن تتبع آراء هؤلاء المقارنين يفضي بنا إلى نتيجة واضحة؛ وهي غياب الدليل والنص الصريح - سواء في المنهاج أو في كتب هؤلاء الباحثين- الذي بفضله يمكننا الجزم بأن حازما هو تلميذ أرسطو، مما يعنى أن ضرورة العودة إلى المنهاج أولا، وإلى السياق الثقافي والعلمي والعقلي المكون لحازم ثانيا، أمر أكثر من ضروري، بعرض القيام بعملية تأويلية تقربنا من حقيقة مشروع حازم، فما هو حقيقة هذا الذي كان حازم يسعى لأجله؟

---

[1] أحمد مطلوب، مناهج بلاغية، ط1، وكالة المطبوعات، الكويت، 1973م. ص: 260.
[2] المرجع نفسه. ص: 266.

حازم والمنهاج، المبدأ والغاية والوسيلة:

إن كتاب حازم وليد إطار ثقافي علمي مغاير للبيئة الثقافية والفلسفية لفن الشعر، ذلك أن الشعر العربي شعر متميز تميزا كليا عن الشعر اليوناني المرتبط بالخرافة والآلهة والحاضرة الأثينية، هذا التميز الكلي يندرج تحته تميز جزئي يشمل الطبيعة العقلية والتاريخية التي كانت خاصية للمنهاج ولصاحبها، وقد تكون الطبيعة العقلية والتاريخية هي التي بلورت آراء حازم ومواقفه الشعرية.

تطالعنا سيرة حازم على أنه عاش في وقت عصيب، حيث نزح من الأندلس مع من هجروا منها، وبعد أن استقر مدة في المغرب في عهد الرشيد(بين حوالي 633و639هـ) انتقل إلى تونس وهو لم يتجاوز سن الثلاثين واستقر بها، وقد يكون هذا الترحال ذو أثر على تصنيف المنهاج، وعلى مشروعه المرتبط بمعاناة صاحبه في تلك المرحلة العصيبة من حياته وحياة الأمة الإسلامية، فهو يقر فيه أنه مصنف لم يبسط فيه لتبيان تفاصيل أكثر عن الشعرية يقول:" وقد تركت من ذلك أشياء لم يمكني الكلام فيها لكون بعض أغراض النفس تحث على الانحفاز في التأليف وتعجيل الإتمام له، ولأن استقصاء القول في هذه الصناعة محوج إلى إطالة تتخون أزمنة الناظر وتعوقه عما يجب أن يترقى إليه من هذه الصناعة من العلوم النافعة"[1]، بخلاف فن الشعر- وإن سبق أرسطو حازم زمنيا- الذي كان "عبارة عن محاورات أرسطو مع تلاميذه"[2].

وأما الحياة العقلية لحازم القرطاجني، فهو ابن فقيه وقاضي، فوالده تولى القضاء في قرطاجنة ومرسيه إلى أن توفي، وحازم صنيعة أبيه فهو" فقيها مالكي المذهب كوالده، نحويا بصريا كعامة أهل الأندلس، حافظا للحديث، راوية للأخبار والآداب"[3].

إن التكوين الفقهي لحازم مسألة لم يهملها أبو موسى في دفاعه عن أصالة الأفكار الحازمية وعدم تأغرقها حيث يقول:" من له طرائق اطلاع الفقهاء يدرك أن الذي شكل عقل حازم هو الفقه وليست الفلسفة، وقد أجيز حازم في فقه مالك وسنه عشرون سنة ونضح ذلك

[1] المنهاج. ص: 70.
[2] محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم. ص: 60.
[3] المنهاج، من تقديم المحقق. ص: 53.

على طريقته وتقسيماته ومصطلحاته حتى إن تسمية الكتاب بالمنهاج تسمية فقهية أو توحي بقرابته للفقهاء لأن اسم المنهاج شائع جدا في التراث الفقهي من ذلك كتاب المنهاج في الفروع للشيخ النووي"[1].

ولعل القول بأن الذي شكل عقل حازم هو الفقه وليست الفلسفة، قول لا يلتفت إلى حياة حازم العلمية و مشايخه في الفلسفة والمنطق، فقد ذكر أن من مشايخه في الفلسفة **أبي علي الشلوبين**، وكان كبير نحاة الأندلس في زمانه، وأنه جمع إلى العلوم النقلية العلوم العقلية كالمنطق والفلسفة، وأنه بث في صدور الرجال العلوم والفلسفة[2].

إن هذه المعطيات مضاف إليها الواقع الثقافي الذي صاحب المنهاج- والذي عرضنا له في السابق- دفعت حازم إلى رسم مخطط استعجالي للنهوض بدور الشعر الحضاري، هذا المخطط الذي لو سرنا على منهجه لأمكننا أن ندرك خفايا الشعرية ودقائقها كما يقول حازم، ولما كانت غاية المنهاج هو الدفاع عن الشعر، فإنه من الواجب عليه تخير أحسن الوسائل لذلك، فما الوسيلة التي اتخذها القرطاجني للوصول إلى مساعيه؟ وما هي آليات ضبط الشعرية؟

إن الوسيلة الأولى لتحقيق هذا المطمح هو إقامة علم للشعر، بفضل هذا العلم تستنير العقول وترشد إلى تمام الصواب " لأرشد من لعل كلامي يحل منه يحل منه محل القبول من الناظرين في هذه الصناعة إلى اقتباس القوانين الصحيحة في هذه الصناعة، وأزع كل ذي حجر عما يتعب به فكره ويصم شعره"[3]، وهذا العلم ليس هو علم البلاغة المعروف في زمانه، لأن البلاغة قد استهلك سبيلها ولم يجد نفعا، هذا العلم منطلقه الشعر العربي وما قاله فحوله، والنقاد العرب وما صاغوه من رؤى نقدية، كما يستعين فيه بالفلاسفة وشراح الشعرية الأرسطية واليونانية.

لقد كان حازما على دراية تامة بأن مشروعه عبء؛ يتطلب الاستعانة بكافة السبل والمعارف كالفلسفة والبلاغة وعلوم اللسان، وهذا الوعي دفعه إلى تأمل ما قاله الفلاسفة

---

1 محمد محمد أبو موسى، تقريب منهاج البلغاء، ص: 245.
2 المنهاج، من تقديم المحقق، ص:51.
3 المصدر نفسه. ص: 28.

المسلمون في قوانين الشعر التي رسمها المعلم الأول، فوجد أن الفارابي" لم يقصد إلى استيفاء جميع ما يحتاج إليه في الصناعة وترتيبها، إذ الحكيم (أرسطو) **لم يكمل القول .... في صناعة الشعر**" و " لو رمنا **إتمام الصناعة** التي لم يرم الحكيم إتمامها - مع فضله وبراعته- لكان ذلك مما لا يليق بنا"[1]، وأما ابن سينا الذي ذكره كثيرا في منهاجه، فوجده يصرح قائلا:" ولا يبعد أن **نجتهد** نحن فنبتدع في **علم الشعر المطلق**، وفي علم الشعر بحسب عادة **هذا الزمان كلاما شديد التحصيل والتفصيل**"[2].

هؤلاء الفلاسفة -إذن- لاحظوا أن ما قاله أرسطو ليس علما مطلقا للشعر، بل هو مخصوص بزمان محدد ونوع شعري محدد، وهنا ينكشف لنا خيطا في مشروع حازم وهو ضرورة إكمال ما أوصى به هؤلاء الفلاسفة، أي إتمام ما لم يكن كاملا في كتاب الشعر، فقد ظل" المنهاج يولي عناية أصلية بالشعر الغنائي الذي أهمل أرسطو شأنه لأنه ليس من طبيعة محاكاتية. فكأنه **بذلك تكملة لعمل أرسطو** أو ردّ الاعتبار إلى ضرب من الشعر استبعده الفيلسوف من نسق تفكيره في العملية الابداعية"[3]، وهذا الإجراء (العناية بالشعر الغنائي) يثبت أن نوايا حازم تكاد تكون تنفيذ وصية الفلاسفة المسلمين.

لم يعد هناك جدوى من القول بأن حازم وقع تحت تأثير فن الشعر وحده، بل لابد من النظر فيما حول حازم ومنهاجه، فهما ليسا مقطوعي الصلة عن البيئة الثقافية والفلسفية التي كانت وراء ظهورهما، فقد لاحظ القرطاجني أن القوانين التي صاغها أجداده الذين درس لهم حتما، لا تستوفي حقيقة الشعرية فـ"وجب أن توضع لها من القوانين أكثر مما وضعت الأوائل".

وفي شأن اتصاله بمن سبقه يورد حازم في مصنفه قولين، يبدوا الواحد فيهما يناقض الآخر، فهو من جهة يقول:" وقد سلكت من التكلم في جميع ذلك في ذلك مسلكا لم يسلكه أحد قبلي من أرباب هذه الصناعة لصعوبة مرامه وتوعر سبيل التوصل إليه. هذا على أنه روح الصنعة وعمدة البلاغة. وعلى هذا جريت في أكثر ما تكلمت به فيما عدا هذا القسم من أقسام

[1] أبو نصر الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعر، ضمن فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: 149-150.
[2] من كتاب الشفاء لابن سينا، ضمن فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: 198.
[3] أحمد الجوة، بحوث في الشعريات. ص:127.

الكتاب. فإني رأيت الناس لم يتكلموا إلا في بعض ظواهر لما اشتملت عليه تلك الصناعة، فتجاوزت أنا تلك الظواهر بعد التكلم في جمل مقنعة مما تعلق بها إلى التكلم في كثير من خفايا هذه الصنعة ودقائقها"[1]، ومن جهة أخرى يتحدث عن ابن سينا فيقول:" وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو علي بن سينا"[2]، فما هو تفسير هذا الذي يبدوا تناقضا؟.

يريد حازم تجاوز الإرث البلاغي ليضع علما للشعر يستند على كل ماهو متاح، ويحاول أن يأتي بالقوانين الكلية التي " يعرف بها أحوال الجزئيات"، وهنا لاحظ بأن ابن سينا قد أدرك بأن شعرية أرسطو قاصرة على تجاوز الزمان و الجنس الذي ألفت فيهما، فأجاز الاجتهاد لإبداع علم للشعر المطلق يكون شديد التحصيل والتفصيل، وكأننا بحازم يسير على خطى ابن سينا ، فقد سلك مسلكا لم يسلكه أحد من قبله وتكلم في كثير من خفايا الصنعة ودقائقها، وبالتالي فإن القرطاجني سعى إلى تحقيق رغبة ابن سينا في وضع نظرية مطلقة للشعر.

ولعل نظرية الشعر التي يريد أن يؤسس لها صاحب المنهاج أمر عسير جدا، فهو يحدد القوانين التي تعرف بها الجزئيات كما يحدد ظواهرها ومتوسطاتها، ولذلك عليه أن" يمسك عن كثير من خفاياها ودقائقها لأن مرام استقصائها عسير جدا، مضطر إلى الإطالة الكثيرة، ولأن هذه القوانين الظاهرة والمتوسطة أيضا من فهمها وأحكم تصورها وعرفها حق معرفتها أمكنه أن يصير منها إلى خفايا هذه الصنعة ودقائقها، ويعلم كيف الحكم فيما تشعب من فروعها، فيحصل له جميع الصنعة أو أكثرها بطريق مختصر"[3].

وإذا كان الحال هكذا، فكيف يستسيغ الكثير القول بأن حازم القرطاجني هو تلميذ أرسطو، وأنه الوحيد الذي أجاد تطبيق نظرية أرسطو على الشعر العربي؟، وكيف سيجمع بين نظرية أرسطو التي ولدت في بيئة غير البيئة العربية وبين ديوان العرب المتميز جذريا عن التراجيديا اليونانية؟ بل هل كان لحازم كثير إلمام بأدب اليونان وقوانينه الشعرية؟

[1] المنهاج، ص: 18.
[2] المصدر نفسه. ص: 70.
[3] نفسه، الصفحة نفسها.

وللحق أن حازما حاول تجاوز البحث في قوانين الشعرية العربية، إلى قوانين تصلح لكل شعرية، وشفيعنا في هذا النصوص الكثيرة التي أوردها في منهاجه، ألم يقل:" ولمن يريد أن يستنبط هذه الصنعة من صناعة أخرى لعله لا يحسنها بله هذه، وذلك غير ممكن، فإنما يستنبط الشيء من معدنه ويطلب في مظنته" و" لا معرج على من يقوله في الشيء من لا يعرفه، ولا التفات إلى رأيه فيه؛ فإنما يطلب الشيء من أهله. وإنما يقبل رأي المرء فيما يعرفه"[1]، وهنا اعتراف بالخصوصية وبالتخصص من جانب، واعتراف بضرورة البحث عن قوانين الشعرية في أي أدب وفق الخصوصية الثقافية لذلك الأدب.

ثم يفصل في هذه الخصوصية في إطار أوسع فيقول:" ولا يعتبر الكلام بالنسبة إلى قائل ولا زمان البتة. وإنما يعتبر بحيث ما هو عليه في نفسه من استيفاء شروط البلاغة والفصاحة بحسب ما وقع فيه أو استيفاء أكثرها أو وقوع أقلها فيه أو عدمها بالجملة منه ووجود نقائضها أو أكثرها. فبهذا النحو يصح الاعتبار"[2]، فحازم يرى أن لا اعتبار للمقول في أي زمان، إنما الاعتبار إلى مدى استيفائه لشرط البلاغة والفصاحة، ومدى وجود العناصر الشعرية أو وجود نقائضها.

وإذا كان حازم - إذن- على وعي تام بالخصوصية التي تميز ثقافة عن أختها، فكيف كان فهمه لأرسطو؟، ولماذا ذكره في كتابه أصلا؟ وهل كان لشروح الفلاسفة دور في صياغة رؤية حازم حول الشعرية؟.

لقد ذكر القرطاجني أرسطو في موضعين وهي مواضع رأى فيها أبو موسى أنها مواضع لا تقرر قانونا من قوانين البلاغة، بقدر ما أنه ذكره وهو يتحدث في عموميات مثل ميل الإنسان بطبعه إلى المحاكاة[3]، وأبلغ النصوص التي تكشف لنا عن فهم حازم القرطاجني لأرسطو قوله:" ولو وجد هذا **الحكيم أرسطو** في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى، وتبحرهم في صنوف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي

[1] المصدر السابق. ص: 103. 86.
[2] نفسه. ص: 265.
[3] محمد محمد أبو موسى، تقريب منهاج البلغاء، ص: 143.

إحكام مبانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم، وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاءوا، **لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية**"[1]، وهو نص واضح في دلالته، من حيث أن حازم أيقن بأن أرسطو تكلم في قوانين للشعر اليوناني فقط، وأن شعر العرب فيه من الاستطرادات والتتميمات والالتفاتات ما لا تستطيع شعرية أرسطو على الإلمام به.

أما النص الآخر الذي ذكر فيه المعلم الأول فهو قوله:" فإن **الحكيم أرسطو طاليس**، وإن كان اعتنى بالشعر بحسب مذاهب اليونانية فيه ونبه على عظيم منفعته وتكلم في قوانين عنه، فإن أشعار اليونان إنما كانت أغراض محدودة في أوزان مخصوصة، **ومدار جل أشعارهم على خرافات كانوا يضعونها/ يفرضون فيها وجود أشياء** وصور لم تقع في الوجود. ويجعلون أحاديثها أمثالا وأمثلة لما وقع في الوجود. وكانت لهم أيضا أمثال في أشياء موجودة نحوا من أمثال كليلة ودمنة، ونحوا مما ذكره النابغة من حديث الحية وصاحبها. وكانت لهم طريقة- وهي كثيرة في أشعارهم- يذكرون فيها انتقال أمر الزمان وتصاريفه، وتنقل الدول وما تجري عليه أحوال الناس وتؤول إليه. فأما غير هذه الطرق، فلم يكن لهم فيها كبير تصرف، كتشبيه الأشياء بالأشياء، فإن شعر اليونانيين ليس فيه شيء منه؛ وإنما وقع في كلامهم التشبيه في الأفعال لا في ذوات الأفعال"[2]، وهو نص يكرس النظرة السابقة من حيث إدراك حازم بأن أغراض اليونانيين في الشعر محدودة، لكن هذه المرة وجد شيئا من الشبه بين أدب العرب وشعر اليونانيين مستشهدا بكليلة ودمنة وما ذكره النابغة الذبياني من حديث الحية وصاحبها.

إن قلة النصوص التي أوردها حازم، تجعلنا نتمهل في الحكم على موقفه من شعرية أرسطو، فلا يعني ذكره وجود علاقة تأثير وتأثر، ولعنا نجد في اعتماده على شرّاح الفلسفة الأرسطية ما قد يبين لنا حقيقة الأمر، فهو كثير الإحالة على ابن سينا، كما أنه أورد في غير ما مقام أسماء الفلاسفة المسلمين.

---

[1] المنهاج، ص:69.
[2] المصدر نفسه. ص: 68، 69.

وهنا يبدوا - من خلال الدراسة المتأنية للمنهاج- أن حال حازم مع ابن سينا كحال المريد مع شيخه، فقد اعتمد عليه في أربع عشرة مرة من كتاب الشفا،كما لاحظ محقق المنهاج أن القرطاجني" أخذ بطريقته وأحال على تعاريفه وحدوده واستعمل كثيرا من ألفاظه وصيغه وذكر أحيانا نفس الأمثلة التي ذكرها الشيخ الرئيس. ولقد اعتمد كتاب فن الشعر لابن سينا لنقل كثير من فقر كتاب الشعر لأرسطو"[1]، وفي خضم بحثه نجده يصرح بأنه يأمل أن يكون ما صاغه من قوانين هو ما أشار إليه ابن سينا، وسعد مصلوح في نظرية المحاكاة والتخييل عند حازم يؤكد أن المنهاج ينبني على أن الشعر محاكاة وتخييل وهي مقولة سينوية(نسبة إلى ابن سينا)[2].

كما يمكننا أن نجد في نصوص حازم ما يقابله في كتاب الشفا لابن سينا، فإذا كان حازم قد رأى في شعر اليونانيين أغراضا وأوزانا محدودة؛ فإن ابن سينا يقول: "واليونانيين كانت لهم **أغراضا محدودة** يقولون فيها الشعر، وكانوا يخصون كل غرض بوزن على حدة"[3]، وفي نص آخر لحازم نجده يتحدث عن الشعراء اليونانيين وبأنهم:" يختلقون أشياء يبنون عليها تخاييلهم الشعرية، ويجعلونها جهات لأقوالهم، ويجعلون تلك الأشياء التي لم تقع في الوجود كالأمثلة لما وقع فيه، ويبنون على ذلك قصصا مخترعا نحو **ما تحدث به العجائز الصبيان في أسمارهم** من الأمور التي يمتنع وقوع مثلها"[4]، وهذا الذم للخرفات هو ما نجده عن ابن سينا عند قوله:" ولا يجب أن يحتاج في التخييل الشعري إلى هذه الخرافات البسيطة التي هي قصص مخترعة"[5]، وهكذا فحازم فهم الأدب اليوناني وشعرية أرسطو انطلاقا من شروح ابن سينا؛ والذي لاحظ بدورة سمات أشعار اليونان الغالب عليها الخرافة.

وأما الفارابي فقد نقل حازم عنه قولين أما الأول فقوله:" وقد قال أبو نصر في كتاب الشعر:" الغرض المقصود بالأقاويل المخيلة أن ينهض السامع نحو فعل الشيء الذي خيل له فيه أمر ما من طلب له أو هرب عنه"[6]، أما القول الثاني فهو:" ولهذا قال أبو نصر:" إن

---

1 المصدر السابق، من تقديم المحقق. ص: 118.
2 سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر. ص: 100.
3 كتاب الشفاء لابن سينا، ضمن فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي. ص: 167.
4 المنهاج. ص: 77، 78.
5 فن الشعر، ترجمة بدوي. ص: 184.
6 المنهاج. ص: 86.

الألسن العجمية متى وجد فيها شعر مقفى فإنما يرمون أن يحتذوا فيه حذو العرب. وليس ذلك موجودا في أشعارهم القديمة"[1]، والملاحظ على الشاهدين الذين أوردهما حازم عن الفارابي أن كلاهما يناقش مسائل في الشعرية وليس مسائل فلسفية؛ مما يعنى أن القرطاجني يؤصل لرؤاه النقدية والبلاغية والشعرية انطلاقا مما قاله الفلاسفة المسلمون في الشعرية.

وإذا ما تحدثنا عن الشارح الأكبر ابن رشد فإننا لا نجد له أثر في كتاب حازم، وهو أمر حير عديد الباحثين؛ فمحقق المنهاج لا يعلم الأسباب التي كانت وراء عدم ذكر ابن رشد على التحقيق، فيقول:" لعله **وجده غير أمين في ترجمته لكتاب الشعر لأرسطو** أو كان مقصرا لديه عن أي يضيف من ذلك شيئا إلى أصول النقد الشعري عند العرب، فدعاه هذا إلى الاستدراك عليه، وهو شيخ شيخه الشلوبين، بوضع كتاب المنهاج الذي جمع بين المبادئ والأصول الهيلينية والعربية"[2]، وأما سعد مصلوح فيرى أن" حازما إنما أهمل ذكر تلخيص ابن رشد لما رأى فيه من عيوب لا نظنها كانت تخفى على مثله؛ بل إن محاولة ابن رشد لتطبيق أفكار أرسطو على الشعر العربي ... ربما كانت علة انصراف حازم عن الإشارة إلى ابن رشد؛ لما تميزت به من الفجاجة الواضحة"[3]، وما يهما هنا ليس البحث في سبب عدم ذكر ابن رشد، بقدر إثبات أن معتمد حازم في فهم الشعرية الأرسطية هو ابن سينا.

ومحصلة القول، إن ارتباط قوانين أرسطو بالأجناس الأدبية اليونانية، أمر تنبه له ابن سينا وحازم، ما يعني أن حازم لم يتأثر بأرسطو بقدر ما استفاد منه في المنطق والفلسفة، أما التنظيرات الشعرية فقد كان حازم بارعا في ردها إلى ديوان العرب وإلى النقد العربي، وبالتالي فإن:" مسألة الملاءمة بين الإنشائية الإغريقية والشعرية العربية تظل بحاجة إلى الاستدلال وأن القبول بها يقتضي إغفال الفارق الكبير بين أدبية المحاكاة وأدبية التخييل، فما يمكن الاطمئنان علية لا يتجاوز سعي حازم إلى **إرفاد الشعرية العربية بعض الأفكار الأرسطية،** لأن المراجع التي عوّل عليها في تحديد أساس الشعرية وفي ضبط متصور التخييل هي نصوص الفلاسفة العرب ونص ابن سينا تخصيصا"[4]، فهذا الفارق بين الأدبين

---

[1] المصدر السابق. ص: 123.
[2] نفسه. من تقديم المحقق، ص: 118.
[3] سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص:55.
[4] أحمد الجوة، بحوث في الشعريات. ص: 170.

اليوناني والعربي يجعل التسليم بتأثر أدبية العرب بنظيرتها اليونانية أمر فيه شطط، وقد يتبين لنا الأمر أكثر حين نعرض إلى وجوه الشبه والاختلاف بين المنظرين في مفاهيم الشعرية.

2- مفاهيم الشعرية بين المنظرين:

يبدوا لنا أن وجود الشبه بين حازم وأرسطو لا يعني بالقطع وجود علاقة تأثر، كما لا يعني انعدامها أيضا، والبحث في وجوه الشبه والاختلاف مهم في كشف هذه العلاقة؛ ولكن الأهم هو إبراز المفاهيم الشعرية التي صاغها هذين العلمين، وإبراز تفردهما التنظيري والعلمي.

ولعل ما يميز أرسطو عن حازم- بغض النظر عن المجايلة- هو كونه فيلسوف كتب في عديد التخصصات كالطبيعة والسياسة والأخلاق والطب والمنطق وغيرها، وأن كتابه فن الشعر يقرأ في ضوء ما كتبه من كتب؛ لشمول تفكير الفيلسوف وتكامله، كما أنه مؤسس لكثير من النظريات الشعرية والرياضية والفلسفية، أما حازم فهو الشاعر الناقد العروضي البلاغي والنحوي، ربما لم يسمح له تأخره الزماني للسبق في تأسيس نظريات نقدية وبلاغية وشعرية عربية.

أما مؤلفا الرجلين ففيهما تباين كبير؛ فحازم يقسم كتابه إلى منهج ومعلم ومعرف وإضاءة وتنوير، في حين ينقسم فن الشعر إلى أبواب تكوّن لنا بحثا، أصله دروس أرسطو التي ألقيت على تلاميذه، وظل أرسطو يوصف على أن:" المسائل التي تطرق إليها في كتاب الشعر من الخطورة والغموض بحيث كانت هدفا لا حصر لها من التأويل والفهم المتباين"[1]، ويخالف منهاج حازم فن الشعر في بواعث التأليف؛ فقد ألفه حازم محاججا به أخساء العالم والذين لم يكن لهم علم بالشعر أو المغالطين في دعوى النظم، أما سياق ميلاد فن الشعر فهو محاورات أرسطو مع أستاذه أفلاطون ودفاعه عن الفن بصفة عامة والمحاكاة بصفة خاصة، يضاف إلى هذا اختلاف الجنس الأدبي الذي ركز عليه الكتابين، فالقرطاجني يولي عناية كبيرة بالشعر الغنائي الراسخ في الثقافة العربية، أما أرسطو فإنه يهمل الشعر الغنائي من فن الشعر لافتقاده عنصر المحاكاة ويولي التراجيديا عناية خاصة.

[1] من تحليل كتاب فن الشعر، لعبد الرحمن بدوي. ص: 48.

ومن الجدير- وفي صدد الحديث عن مؤلفي الرجلين- التعرض لقضية إشكالية، أن كتاب فن الشعر بقي في نسخته السريانية التي ترجمت إلى العربية، حتى جاء المترجمون الغرب فأعادوه إلى مصبه الغربي، وبالتالي فنحن أمام إشكالية حقيقية:

- عربية الكتاب المترجم مناهجه، حيث يقول عبد الرحمن بدوي:" أجل لقد عرفت أوربا هذا الكتاب عن طريق تلخيص ابن رشد الذي ترجمه هرمن الألماني في القرن الثالث عشر"[1].

- يونانية المأخذ بالنسبة لحازم، إذا أسلمنا أنه من المتأغرقين.

إن تخصص كتاب أرسطو في قوانين الكوميديا والتراجيديا والملحمة، يقابله رغبة حازمية مخالفة تماما لتخصص كتاب الشعر، فحازم يسعى لاقامة علم مطلق للشعر يشمل جميع الآداب، انطلاقا من مقارنته بين أشعار اليونان وأشعار العرب، وبالتالي فإن الشعرية عند حازم - بخلاف أرسطو- ظاهرة نترصدها في كل فن شعري، وليست منهج بلاغي أو نقدي يقول:" الواجب أن يقتصر بالأشياء على ما هي خاصة به، وألا يخلط فن بفن بل يستعمل في كل صناعة ما يخصها ويليق بها"[2]، وأمام ضرورة عدم الخلط بين فن وفن يحدد الشعرية على أنها مجموعة من القوانين والقواعد وليست "نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق لفظه".

ويمكن التعرف على الفرق بين شعرية حازم وشعرية أرسطو من خلال المفاهيم التالية: مفهوم الشعر،ومفهوم المحاكاة والتخييل، ودور الوزن والإيقاع في بناء شعرية الشعر.

أ/الشعرية والخطابية:

إن إقامة الفرق بين ماهو شعر وما ليس بشعر أمر جدير بأن يلفت انتباه الشعرية المعاصرة، طالما أن البحث في خصوصية الأدب هو موضوع الشعرية، وفي هذا المقام يضع أرسطو كتابين الأول" فن الشعر" أما الثاني فهو كتابه "الخطابة"، ويكشف فن الشعر عن متصورات أرسطو الشعرية، أما حازم القرطاجني فإنه يجمع بين المجالين في المنهاج ويحاول أن يقيم موازنة بين كلا المجالين ذلك أن" ابن سينا وغيره من الفلاسفة- قبل حازم- حريصين على التفرقة بين الأقاويل الشعرية والأقاويل العلمية، مما أدى بهم إلى الإلحاح

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، من تقديم عبد الرحمن بدوي. ص:13.
[2] المنهاج، ص:192.

على ضرورة نقاء لغة الفلسفة من الأقاويل الشعرية، لأن مجال الفلسفة ليس الانفعال والهوى بل العقل والروية"[1].

فالخطابة عند حازم تهدف إلى التحفيز أو ضده عن طريق الإقناع، والشعر يهدف أيضا إلى التحفيز أو ضده عن طريق التخييل، وكلا المجالين(الشعر والخطابة) يندرجان تحت علم البلاغة يقول حازم:" ولما كان علم البلاغة مشتملا على صناعتي الشعر والخطابة وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع"[2].

ويربط القرطاجني بين الشعرية وتقسيم المناطقة للمقولات إلى برهاني وجدلي وخطابي؛ فالأقاويل القياسية القائمة على التخييل والمحاكاة أقاويل شعرية سواء كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو يقينية أو مشتهرة حسب حازم، كما يدلنا على متابعته للمناطقة في الأقاويل الشعرية بسطه لتفريق بين الأقاويل الشعرية والخطابية وكثرة التفريع والاستقصاء والاستشهاد بابن سينا.

وأكثر كتاب الشعر تحليل للشعر التراجيدي والكوميدي والملحمي، ويندر أن نجد تحليل للخطابة وعناصرها؛ وهنا يبدوا جليا أن شعرية حازم أكثر ألمعية ونضجا من شعرية أرسطو، لكن في المقابل قد يكون استبعاد المعاني العلمية من حيز الشعر وقيامه على التخييل دليل على تأثر حازم بأرسطو- كما يرى القائلين بتأثر حازم بأرسطو- فأرسطو يميز بين الشاعر وعالم الطبيعة انطلاقا من الوزن ممثلا بهوميروس و أنباذوقليس[3]،وحازم يفرق بين المعاني الخطابية والمعاني الشعرية انطلاقا من الإقناع والتخييل وهو مشترك لا يمكن الاستناد إليه كدليل على التأثر.

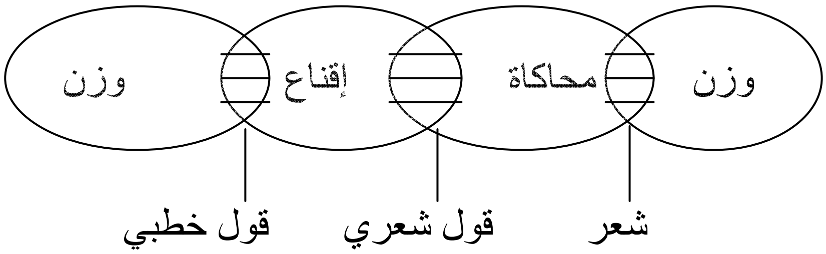
ولعل فكرة المزج بين الخطابي والشعري ميزة حازمية أخرى، فهو يقر بأن الأقاويل الشعرية تستعمل يسيرا من الأقاويل الخطابية والأقاويل الشعرية تستعمل يسيرا من الأقاويل الخطابية، وكلما حدث هذا التداخل كان "أعود براحة النفس وأعون على تحصيل الغرض

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص: 300.
[2] المنهاج. ص: 19.
[3] أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي. ص: 06.

المقصود"،وما يهم القرطاجني هو الأقاويل الخطابية التي ترد في الشعر، لأنه يريد نفي صفة الكذب عن الشعر.

فالأقاويل الخطابية التي ترد في الشعر يقع فيها التخييل الذي لاينافي اليقين، والشيء قد يخيل على ماهو عليه وقد يخيل على غير ماهو عليه، وبالتالي فالأقاويل الخطابية غير صادقة لأن ماتتقوم به هو الظن المنافي لليقين بخلاف الشعر[1]، وهكذا فحازم يرى أن كل قول قياسي مبني على التخييل والمحاكاة هو قول شعري، بشرط أن لا يكون هذا القول مبني على الإقناع، وقد نوضح رؤية حازم للأقاويل الشعرية والخطابية بالمخطط الآتي[2]:



إن مقارنة تعريف حازم للشعر بتعريف أرسطو له يكشف عن تشابه كبير بينها، فأرسطو يرى أن الشعر محاكاة، أي أنه نقل وتصوير للعالم المحسوس في عبارات لفظية إما كما هي عليه في الواقع أو كما ينبغي أن تكون"ولما كان الشاعر محاكيا، شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور، فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ إحدى طرق المحاكاة الثلاث، فهو يصور الأشياء، إما كما كانت، أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدوا عليه،أو كما يجب أن تكون، وهو أنما يصورها بالقول"[3]، فالمحاكاة صفة جوهرية في الشعر وهي التي تميزه عن بعض فنون الأخرى؛ على أن الناس اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري والوزن، فالشعر نشأ لسببين كلاهما طبيعي ميل الإنسان إلى اللحن والوزن والرغبة في التعلم، وخاتمة الشعر عند أرسطو هو التطهير من خلا عاطفتي الخوف والشفقة.

ولا يبتعد حازم كثيرا في تعريف الشعر عن أرسطو، فالشعر عنده محاكاة وتخييل ووزن وقافية أيضا، فالشعر الجيد عنده ما كانت محاكاته حسنة وتأليفه حسنا وأردأ الشعر ما كان

[1] المنهاج، ص:62.
[2] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب. ص: 144.
[3] أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي. ص:71، 72.

قبيح المحاكاة والهيئة، والشعر الجيد حسب حازم يبعث على الإعجاب والإعجاب يثير الانفعال ويقويه فتسر النفس بما أعجبت به وتقبل عليه مستحسنة إياه، هذا الالتقاء في تعريف الشعر بين حازم وأرسطو يدفعنا إلى التساؤل حول ما إذا كان حازم قد فهم شعر اليونان حتى لجأ إلى المحاكاة لتعريف الشعر؟.

لقد أدرك حازم أن أرسطو لخص قوانين اليونانيين في الشعر، وأن أغراضهم الشعرية محدودة وأوزانها مخصوصة فهو يقول:" فإن الحكيم أرسطو طاليس، وإن كان اعتنى بالشعر **بحسب مذاهب اليونانية** فيه، ونبه على عظيم منفعته، وتكلم في قوانين عنه؛ فإن أشعار اليونانية إنما كانت **أغراضا محدودة** يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود. ويجعلون أحاديثها أمثالا وأمثلة لما وقع في الوجود"[1].

لا نستغرب هذا الرأي في الشعر اليوناني من قبل حازم، طالما أن مرجعه الأول ابن سينا له نفس الرؤى حول الشعر اليوناني، فابن سينا يقول:" فأنا نعبر عن القدر الذي أمكننا فهمه من التعليم الأول، إذ أكثر ما فيه اقتصاص أشعار ورسوم كانت خاصة بهم، ومتعارفة بينهم يغنيهم تعارفهم عن شرحها وبسطها . وكان لهم – كما أخبرنا به- **أنواع محدودة للشعر في أغراض محدودة**، ويخص كل غرض وزن" و" اليونانيون كانت لهم **أغراض محدودة** يقولون فيها الشعر، وكانوا يخصون كل غرض بوزن على حدة"[2].

تيقن القرطاجني أن أشعار اليونان وآدابهم خرافات وأساطير؛ فقد فهم أن شعراء اليونان كانوا:" يختلقون أشياء يبنون عليها تخاييلهم الشعرية، ويجعلونها جهات لأقوالهم، ويجعلون تلك الأشياء التي لم تقع في الوجود كالأمثلة لما وقع فيه، ويبنون على ذلك **قصصا مخترعا** نحو ما تحدث به العجائز الصبيان في أسمارهم **من الأمور التي يمتنع وقوع مثلها**"[3]، وحازم مثل ابن سينا فهم أن التشبيه في الشعر اليوناني يقع في الفعل لا في الذات الفاعلة فيقول:" وكانت لهم طريقة- وهي كثيرة في أشعارهم- يذكرون فيها أمر الزمان وتصاريفه، وتنقل الدول وما تجري عليه أحوال الناس وتؤول إليه. فأما غير هذه الطرق، فلم يكن لهم

---

[1] المنهاج. ص: 68.
[2] الشفاء، ضمن فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي. ص: 167، 165.
[3] المنهاج. ص: 77، 78.

فيها كبير تصرف، كتشبيه الأشياء بالأشياء، فإن شعر اليونانيين ليس فيه شيء منه؛ وإنما وقع في كلامهم التشبيه **في الأفعال لا في ذوات الأفعال**"[1].

لقد عرف حازم أن الشعر الملحمي اليوناني هو انتقال الزمن وتصاريفه وتنقل الدول وما تجري عليه أحوال الناس، وأن التشبيه عندهم فحسبه أنه يقع في الأفعال، وكذلك قال بن سينا:" والشعر اليوناني إنما كان يقصد فيه في كثيرالامرمحاكاة الافعال والأحوال لا غير.وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلا كاشتغال العرب، فان العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعالا؛ والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه"[2].

فهم حازم أشعار اليونان انطلاقا من شروح ابن سينا، فكانت نتيجة الفهم أن أشعار اليونان محدودة مقصورة، مدارها الخرافات والأساطير، وإذا كان الحال كذلك فلماذا عرف حازم الشعر بالمحاكاة كما عرف أرسطو شعر اليونان؟ ولماذا أضاف التخييل للمحاكاة؟ وما الفرق بين تصور حازم لهذين المفهومين وتصور أرسطو لهما؟ وكيف صارت المحاكاة مفهوما عربيا وهي نابتة يونانية؟

ب/ المحاكاة والتخييل:

المحاكاة مصطلح يوناني، عليه تقوم الشعرية الأرسطية وهو مفهوم محوري في كتاب فن الشعر، فهو والتطهير من أخطر المساءل التي تعرض لها فن الشعر[3]، ويؤكد أرسطو أن الفاعلية الشعرية لا تتأتي من غير المحاكاة، وأن الأعمال الشعرية تختلف تباعا للأنحاء التي تكون بها المحاكاة، وهي إما إلى الوسائل أو الموضوعات أو الأسلوب والشكل الفني، وهي فوق هذا مبدأ غريزي في الإنسان.

والمحاكاة في المنهاج صورة عكسية لما في كتاب الشعر؛ فقول القرطاجني:" لما كانت النفوس قد جبلت على التنبه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا، وكانت هذه الجبلة في الإنسان أقوى منها في سائر الحيوان- فإن بعض الحيوان لا محاكاة فيه أصلا،

---

[1] المصدر السابق. ص: 68، 69.
[2] الشفاء ضمن فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: 169، 170.
[3] من تحليل كتاب فن الشعر، لعبد الرحمن بدوي، ص: 48.

وبعضها فيه محاكاة يسيرة إما بالنغم كالببغاء، وإما بالشمائل كالقرد- اشتد ولوع النفس بالتخيل، وصارت شديدة الانفعال له حتى أنها ربما تركت التصديق للتخيل. فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها. وجملة الأمر أنها تنفعل للمحاكاة من غير روية، سواء كان الأمر الذي وقعت فيه المحاكاة ما خيلته لها المحاكاة حقيقة، أو كان ذلك لا حقيقة له فيبسطها التخييل أو يقبضها عنه."[1]، يقابله النص الآتي في كتاب الشعر:" ويبدوا أن الشعر نشأ لسببين، كلاهما طبيعي فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة(والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعدادا للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية)، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة"[2].

فكلا المنظرين يجمعان على أن المحاكاة أمر فطري في الإنسان، وبها يتميز عن الحيوان، وأن للمحاكاة لذة يجدها الناس، والملاحظ على نص حازم هو اقتران المحاكاة بالتخيل والتخييل، وقد يكون هذا الاقتران دلالة على رغبة حازم في إعطاء المفهوم صبغة عربية.

وينقل حازم قولا لابن سينا يدعم به التذاذ النفوس بالمحاكاة، فيقول:" وقال ابن سينا أيضا/ في كتاب الشعر من كتاب الشفاء:" إن النفوس تنشط وتلتذ بالمحاكاة، فيكون ذلك سببا لأن يقع عندها للأمر فضل موقع. والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة المتقززة منها. ولو شاهدوها أنفسها لتنطوا عنها. فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش بل كونها محاكاة لغيرها إذا كانت قد أتقنت"[3]، وصدى هذا النص في فن الشعر هو قول أرسطو:" والشاهد على هذا ما يجري في الواقع: فالكائنات التي تقتحمها العين حينما تراها في الطبيعة تلذ لها مشاهدتها مصورة إذا أحكم تصويرها، مثل صور الحيوانات الخسيسة والجيف."[4].

وأثناء تقسيم حازم للمحكيات بحسب ما يقصد بها يجعلها : محاكاة تحسين ومحاكاة تقبيح ومحاكاة مطابقة التي لا يقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر والملح، يذكرنا بالعلاقة

---

1 المنهاج، ص: 116.
2 أرسطو طاليس، فن الشعر، ص: 12.
3 المنهاج، ص: 117.
4 أرسطو طاليس، فن الشعر، ص: 12.

التي أنشأها أرسطو بين طباع الشعراء وأصناف المحاكاة فذو النفوس النبيلة يحاكون أعمال الفضلاء ويؤلفون المآسي، وذو النفوس الخسيسة يحاكون فعال الأدنياء فيؤلفون الأهاجي، أما القسم الثالث فيؤلفون الأناشيد والمدائح.

إن هذا التشابه بين النصوص -إن لم نقل تطابقها أحيانا- جعلت الباحثين يتوزعون بين اعتبار المفهوم أرسطيا خالصا، وبين من ينكر هذا الانتساب، فأحمد الجوة يرى أن المحاكاة مفهوم أرسطي استقدم من مهاده الثقافي قصد إسكانه في بيئة ثقافية وحضارية أوسع، وبالتالي :" وجدنا المحاكاة في منهاج حازم أوثق صلة بالتفكير البلاغي عند العرب. وكانت الشواهد الشعرية فيه دليلا على مباحث التشبيه والاستعارة والكناية وتوضيحا لما تفرع عليها من تفصيلات وتقسيمات"[1].

أما سعد مصلوح فالرأي عنده أن الفلاسفة المسلمين وبالتحديد ابن سينا والفارابي وابن رشد كيفوا المصطلح الأرسطي مع طبيعة الشعر العربي،حيث " انتقل هذا الميراث الفلسفي إلى حازم فقرأه وتمثله، ثم أخطأ حيث أخطأ الفلاسفة وأصاب حيث أصابوا. ولكنه كان في خطئه عبقريا متفردا. فقد نظر في الشعر العربي وأطال النظر. وأسعفته موهبته الشعرية الممتازة فأخرج لنا مبحثا تفصيليا في المحاكاة بالمفهوم العربي هو غاية في الدقة والإحاطة" ثم يضيف" ولكن الرائع في هذا المقام أن حازما أفلت ولو للحظات من أسر الفلاسفة المسلمين للمحاكاة، فأصبحت المحاكاة عنده ذات صبغة أرسطية حقيقية وهي محاكاة الأحداث والأفعال. ومن المقطوع به أنه لم يأخذ هذه الفكرة عن أرسطو. ولكن عقليته التشقيقية المولعة بالتوليد والاستقصاء ساقته إليها فالتقت فكرته- إلى حد ما- وفكرة أرسطو بما دون قصد"[2]، فالمحاكاة الحازمية حسب مصلوح محاكاة تخص الأفعال كما أنها محاكاة تخص الأقوال، عكس محاكاة اليونان وأرسطو التي تخص الأفعال فقط.

ولجابر عصفور تمييز فريد بين محاكاة حازم ومحاكاة أرسطو؛ فهي عند أرسطو تتكئ على مبدأ الإمكان والاحتمال، أما " الأمر -عند حازم- مختلف اختلافا بيّنا، الأمر عنده ليس أمر استجابة من الشاعر لقوانين الطبيعة الأساسية، **بقدر ما هو استجابة من الشاعر**

[1] أحمد الجوة بحوث، في الشعريات. ص: 154.
[2] سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر. ص: 85، 93.

للمقتضيات التي تفرضها عليه مهمته الأخلاقية أصلا. أي فكرة الممكن والمحتمل لا تبدوا عند حازم من الزاوية المعرفية التي قد نجدها عند<<أرسطو>> أو التي يؤكدها شراحه المحدثون، بقدر ما تبدوا من زاوية وظيفية مرتبطة بالسلوك، وقدرة الشعر على تحقيق آثاره وغايته الأخلاقية"[1]، فأرسطو يصرح في أثناء حديثه عن بناء حبكة القصيدة، بوجوب الاستجابة لما هو محتمل الوقوع، أو ماهو ضروري؛ وأن مبدأ الاحتمال والضرورة هو ما يسمح للشعر بأن يكون أكثر فلسفية وأسمى مقاما من التاريخ.

أما محمد مفتاح فيرى في محاكاة حازم تجاوزا للفلاسفة والمتفلسفين قبله، وبأنه هضم الفكر الإغريقي واجتهد لوضع قوانين للأقاويل الشعرية أكثر مما وضعه أرسطو للشعر اليوناني[2].

وبخلاف هذا الرأي نجد الجوزو ينتقص من صورة المصطلح عند القرطاجني، فبعد تحليله للمفهوم عند الفلاسفة والنقاد المسلمين توصل إلى أن ابن سينا جعل من مفهوم المحاكاة مفهوما تشبيهيا بلاغيا فنيا، والقرطاجني حاول من بعده أن يحقق حلم " علم الشعر المطلق" فكانت " هذه الإرادة هي التي دفعت حازم على ما يبدوا إلى إكثاره من التقسيمات والتفريعات. مما جعل نظريته عملية حسابية منطقية، إذا صح التعبير، ليس فيها من علم الشعر المطلق شيء، وإنما **تعداد مرهق وسقيم يمكن لأي منطيق متحمل أن يصل إلى قريب منه**"[3]، وبعد أن حلل مصطفى الجوزو أقسام المحاكاة عند حازم وأسهب في تفسيرها، رأى أن" زبدة القول أن **الجبل تمخض فولد فأرا** لأن صاحبنا الذي طمح إلى وضع علم الشعر المطلق واستكمال نظرية أرسطو وتحقيق مرتجى ابن سينا لم يخرج على الأفكار سابقيه إلا في تقصي الحالات المختلفة للمحاكاة على طريق المناطقة والبلاغيين فابتدع تقسيمات كثيرة قليلة الغناء مرهقة. وبدا بلاغيا أكثر منه صاحب نظرية شعرية"[4].

وأمام هذا التوزع بين الإشادة بالمحاكاة الحازمية والانتقاص منها عند الباحثين، يكون تعويلنا على ما في المنهاج من نصوص أحسن موضح لحقيقة المفهوم عند القرطاجني، فأي

[1] جابر عصفور مفهوم الشعر. ص: 206.
[2] محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم. ص: 123.
[3] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب. ص: 105.
[4] المرجع نفسه. ص: 326.

مفهوم للمحاكاة عند حازم؟ هل هو مفهوم أرسطو؟ أم مفهوم الفلاسفة المسلمين أم هو مفهوم خاص به هو من تولى إبانة حدوده الحقيقية؟.

لقد صاغ حازما للمحاكاة مفهوما خاصا به، متكئا فيه على مختلف المفاهيم من أرسطو إلى الفلاسفة المسلمين خصوصا والبلاغيين العرب عموما، ولا أدل على ذلك من أنه قارن بين المذاهب اليونانية والمذاهب العربية وهو يتحدث عن اتساع المحاكيات الشعرية وأصنافها، فرأى أن جل أشعار اليونان تدور على خرافات كانوا يصنعونها، ومن ثمة فالمحاكاة العربية غير اليونانية، وحين تحدث عن الصدق والكذب في الشعر، رفض الاختلاق الإمتناعي لأنه" ليس يقع للعرب في جهة من جهات الشعر أصلا"[1]، ولأن شعراء اليونان يختلقون أشياء يبنون عليها تخاييلهم الشعرية، وهذا أكبر دليل على الصياغة المتفردة والخاصة بالمحاكاة عند حازم، وبحرصه على الحفاظ على الخصوصية الفنية العربية.

وصاحب المنهاج حين يتحدث عن الاختلاق يؤكد بأن محاكاة الأفعال والأحوال عند اليونان تشتغل بالأفعال لا بالذوات الفاعلة، وعليه فـ" لا مفر- والأمر كذلك- من أن نقول إن " الاختلاق الإمتناعي" الذي يدور فيه الإبداع على كائنات خرافية وأحداث أسطورية، لا يساعد على تحقيق عملية الإيهام، لأنه ينطوي- دوما- على "قصص مخترعة لا توافق جميع الطباع"، بل يبدوا ظاهرها مناقضا للعقل، بعيدا كل البعد عن مشاكلة الواقع، وإذا أغلقنا باب الخرافة والأسطورة على الشاعر عدنا وربطنا الإبداع بالممكن، وتقبلنا مع حازم " الاختلاق الإمكاني" على الأقل لأنه يتميز عن نظيره "الإمتناعي" فلا يعلم كذبه من ذات القول ولا من خارجه"[2]، وهكذا يتضح أن المحاكاة الحازمية ذات خصوصية مستمدة من طبيعة الشعر العربي نفسه.

لقد لا حظ حازم أن المحاكاة في كلام العرب لها من السعة ما يجعلها تختلف اختلافا مطلقا عن المحاكاة في مهادها الأصلي، ومسألة اختلاف محاكاة حازم عن محاكاة أرسطو من حيث شمولها واتساعها ودقة تفاصيلها، هي المتقرق التي بفضلها يرى محمد محمد أبو موسى أنها الدليل الذي يكاد يكون قاطعا بنفي بلاغة حازم بأرسطو يقول:" لحظ حازم أن

---
[1] المنهاج، ص: 77.
[2] جابر عصفور، مفهوم الشعر. ص: 252.

المحاكاة في كلام العرب بهذه السعة وهذا التنوع تختلف اختلافا جوهريا عن المحاكاة التي وضع الأوائل قوانينها، وهو يعني أرسطو وينقل **عن ابن سينا كلاما بالغ الأهمية، ويجب أن يقرأ بعقل يقظ وفهم نافذ لأنه يوشك أن يكون قاطعا في نفي القول بعلاقة بلاغة حازم بالبلاغة اليونانية**، وأن حازما مزج البلاغتين كما يقول كثير من الدارسين، الذين يبررون ما كنا نسميه بالأمس القريب غزوا فكريا"[1].

وجملة القول إن المحاكاة عند حازم ذات طابع خصوصي، إنها محاكاة أرسطو في الأصل، المقرونة بالفهم العام للفلاسفة المسلمين والبلاغيين العرب، مطبقة بطريقة بلاغية على ديوان العرب ومحافظة على الطابع الفني والغنائي للشعر العربي؛ ومن ثمة فإن "مطالبة النظام البياني العربي بالارتقاء إلى النظام الإنشائي الإغريقي مطالبة قد تكون لا تاريخية هي الأخرى على أساس أن البنية الذهنية التي ولدت متصور المحاكاة كما تحدث عنه أرسطو وهو يحلل بنية الشعر التمثيلي بأجناسه الثلاثة، بنية ليست قائمة في واقع المجتمع العربي القديم ولا في وعي أفراده وشعرائه، والدليل على هذا **عدم ارتياح القرطاجني لأجواء الشعر الإغريقي** بل واحتراسه مما يحتشد به هذا الشعر من كائنات أسطورية ومن ألوان الصراع فيه بين الإنسان والآلهة. والدليل على ذلك أيضا اعتباره مواد الشعر من قبيل الخرافات والصور التي تقع في الوجود، وعلى هذا الأساس فإن القول بإقصاء" الشعريين العرب" وحازم واحد منهم وجامع لتراثهم ومواقفهم فيه، لمتصور المحاكاة....قول يقتضي تحركا داخل بنية واحدة. ... بل إن هذا القول يستلزم قطعا أن تكون بنية المتخيل عند الإغريق وعند العرب متطابقة"[2].

أما مفهوم التخييل في شعريتهما، فإننا لا نجد للمصطلح تعرضا كبيرا له في فن الشعر إلا بإشارة سريعة، وقد عني به أرسطو في كتاب النفس، فيما نجد حازم القرطاجني يردفه بالمحاكاة، لأن المحاكاة هي الباعثة على الخيالات، فالمفهوم بدأه الفلاسفة المسلمين ثم انتقل إلى الحقل البلاغي والشعري، وصار مفهوم واضح المعالم والأهداف عند حازم القرطاجني.

---

[1] محمد محمد أبو موسى، تقريب منهاج البلغاء. ص: 65.
[2] أحمد الجوة، بحوث في الشعريات. ص: 156، 157.

وللحق أن المفهوم يختلف عند الفلاسفة والبلاغيين العرب من شخص لآخر، فقد استعمله الفارابي بدلا من المحاكاة واستعمله بن سينا تفسيرا لها، واستعمله قدامة بن جعفر وعبد القاهر الجرجاني والزمخشري بمعاني لا تبتعد عن المعنى الأصلي، و"جاء القرطاجني ليطبقها على الشعر بأوسع ما طبقها أرسطو"[1].

وعلى الرغم من كون القرطاجني متفرد في تفصيل دقائق التخييل، إلا أننا نعثر على مشترك بين تخييل حازم وطرق التعرف عند أرسطو، ففي المنهاج نجد القرطاجني يقول: "وطرق وقوع التخييل في النفس: إما أن تكون بأن يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئا فتتذكر به شيئا آخر، أو بأن يحاكى لها الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك، أو يحاكي لها صوته أو فعله أو هيئته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيأة، أو بأن يحاكى لها معنى بقول يخيل لها- وهذا هو الذي نتكلم فيه نحن في هذا المنهج- أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيل، أو بأن تفهم ذلك بالإشارة"[2].

أما في التعرف فنجد أرسطو يقول:" أما أنواع التعرف فمنها: (أولا) التعرف بالعلامات الخارجية، وهو أبعد أنواعه عن الفن وإن كان أكثرها شيوعا في الاستعمال للافتقار إلى ما هو خير منه. وبعض هذه العلامات فطري" و" أفضل أنواع التعرف هو ذلك الذي يستنتج من الوقائع نفسها، حينما تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتملة"[3].

ولئن اختلفا المبحثان في المفهوم- التعرف والتخييل-؛ فإنهما يكاد يشتركان في الغاية، فالتخييل من شأنه أن يحبب للنفس ما قصد تحبيبه أو ضده، والتعرف من شأنه أن يطهر النفس من خلال عاطفتي الخوف والشفقة، والملاحظ على المبحثين الاتفاق في عدد أنواع التعرف وطرقه مع طرق وقوع التخييل في النفس، وتأخير النوع المفضل عندهما ، وتشابه بعض أنواعهما؛ فالتخييل القائم على المشاهدة والتذكر يشبه التعرف القائم على الذاكرة عند أرسطو فهو يقول:" والنوع الثالث من التعرف يتم بالذاكرة وذلك حينما نتعرف شيئا عندما

---

[1] كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ترجمة محمد شكري عياد، ص: 263.
[2] المنهاج، ص:89، 90.
[3] أرسطو طاليس، فن الشعر الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: 44، 47، 48.

نراه فنتذكره"[1]، والتخييل القائم على محاكاة الشيء بتصوير النحت والخط أو ما جرى مجراهما يشبه النوع الأول من التعرف وهو القائم على العلامات الخارجية، والتخييل الذي يعتمد محاكاة معنى بقول يخيله الشاعر للسامع، يشبه التعرف الذي يستنتج من الوقائع نفسها حينما تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتملة.

إن هذا التشابه بين تخييل حازم وتعرف أرسطو، فسّره بعض من الباحثين بأن حازما قد أخذ فكرة التخييل من كتاب الشعر، وهو الرأي فنده سعد مصلوح مؤكدا بأن المصطلح ابتكار إسلامي من ابن سينا " أفاده من مبحث أرسطو في النفس واجتهاده الشخصي في هذا المجال" وأن " غاية ما يمكن أن يقال- من وجهة نظرنا- .... أن المحاكاة عنده قامت على أساس تفسير المسلمين لنظرية إغريقية، أما التخييل فقد كان تنمية إسلامية لبذرة وجدت في علم النفس الأرسطي"[2].

ج/ الوزن والإيقاع و تشكيل شعرية الشعر:

لعلنا نشهد بعض التقارب في الآراء الشعرية الحازمية والأرسطية، في بحثهما عن التناسب بين الوزن والشعر أو ما يعرف بنظرية التناسب؛ ذلك أن العقلية الشعرية اليونانية اعتادت على أن تجعل لكل غرض وزن يليق به، وحازم كملهمه بن سينا ينبه إلى ضرورة "تخييل الأغراض بالأوزان".

تتناسب الأغراض والأوزان في الشعر اليوناني وفق المنحى الذي يراه أرسطو مناسبا لها في كتاب الشعر؛ فيقول:" والتجربة تدلنا على أن الوزن البطولي هو أنسب الأوزان للملاحم. ولو أن امرءا استخدم في المحاكاة القصصية وزنا آخر أو عدة أوزان لبدت نافرة، لأن الوزن البطولي هو الأرزن والأوسع، ولهذا يتلاءم مع الكلمات الغريبات والمجازات كل التلاؤم، إذ في هذه المسألة أيضا تفوق المحاكاة القصصية غيرها. أما الوزن الأيامبي والوزن الرباعي الجاري (التروكي) فمليئان بالحركة: فأحدهما أنسب للرقص، والآخر أنسب للفعل. وشر من هذا كله أن نمزج بين هذه الأوزان كما فعل خاريمون. ولهذا لم يضع شاعر تأليفا واسعا في

[1] المصدر السابق. ص: 46.
[2] سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص: 127، 195.

بحر آخر غير البحر البطولي؛ وكما قنا من قبل: إن الطبيعة نفسها هي التي تهدينا إلى اختيار أنسب الأوزان."[1].

وحازم بدوره يتحدث عن تناسب الغرض مع الشعر فنجده يقول:" ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى **بما يناسبها** من الأوزان ويخيلها للنفوس"[2]، كما أن ابن سينا يعرف الشعر انطلاقا من هذا التناسب فيقول: "إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف **من أقوال موزونة متساوية**، وعند العرب مقفاة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، **فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر**"[3].

وللتناسب جهات عديدة، منها تناسب الوزن واللغة، تناسب الوزن والمعنى، تناسب الألفاظ، تناسب المعاني، وتناسب الشكل، وأهم هذه الجهات تناسب الوزن والزمن، وحازم القرطاجني ينقل عن بن سينا قولا يبين من خلاله أهم جهات التناسب ودورها في عملية التخييل، فيقول:" والأمور التي تجعل القول مخيلا: منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه وهو الوزن، ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول، ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم"[4]، وقد يكون ارتباط التخييل بجهات التناسب علامة فارقة بين تناسب أرسطو وتناسب حازم القرطاجني.

يقدم لنا الجوة قراءة للشاهد السابق والخاص بجهات التناسب، مبديا رؤية أخرى مفادها أن هناك تحول في التفكير، حيث أن تناسب أرسطو مرتبط أساسا بالمأساة والملهاة والملحمة، وأن القرطاجني نقل تناسب الوزن من زاوية الجنس إلى جهة الغرض، وفسر هذا بقوله: "يبدوا نوعا من القياس كان وراء هذا التحويل، وأن صاحب المنهاج عمد إلى ضرب من التأويل للمصادر التي أخذ عنها فكرة المناسبة بين الأوزان والأغراض. فهو حين رام الاستدلال على ما سماه تخييل الأغراض بالأوزان، أحال على مقتطف من كلام بن

---

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: 68.
[2] المنهاج، ص: 266.
[3] الشفاء، ضمن فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: 161.
[4] المنهاج، ص: 266.

سينا(الشاهد السابق) لا يدعم الفكرة المقدمة لأنه يتعلق بالأمور التي تجعل القول مخيلا والحال أن بن سينا أكد أن اليونانيين كانوا يخصون كل غرض بوزن على حدة وأنه ضبط وأنه ضبط الأوزان واحدا فواحدا، وأن الفارابي حض اليونانيين دون الأمم الماضية والحاضرة بأنهم رتبوا كل نوع من أنواع المعاني الشعرية وزنا معلوما، وأحصى ثلاثة عشر وزنا أخرج منها وزنا مسمى(إيفيجاناسوس) عده أشد أنواع الشعر مباينة لصناعة الشعر لأنه نوع أحدثه علما الطبيعيين"[1].

ولا يبدو لنا أن حازم قام بقياس التناسب الوزني على التخييل، بل أورد التخييل مقرونا بالتناسب لتبيان دور الأخير في عملية التخييل، والدليل على ذلك أن حازم قبل استدلاله بكلام بن سينا تحدث عن حقيقة التناسب الوزني، وبين أن أغراض الشعر تحتاج إلى أوزان مخصوصة، ولعل حازم سعى بتناسبه إلى ماهو أوسع وأكبر من الوزن، وهذا بتفصيله للتناسب من جهاته العديدة[*]، وهو ما يميز القرطاجني عن أرسطو.

وما يميز حازم في إطار انتمائه العربي، تأكيده على تميز الشعر العربي بالقافية، فهو حين يعرف الشعر بالوزن والتخييل لا ينسى دور التقفية في الشعر؛ فـ" يؤمن حازم، في هذا المجال بما آمن به الفارابي وابن سينا من قبل، بأن الشعر العربي يتميز بالقافية عن غيره من أشعار الأمم الأخرى، ولذلك يعرف حازم الشعر بأنه كلام مخيل موزون " مختص في لسان العرب بزيادة التقفية". ويصف القافية بأنها <<فضيلة مختصة بلسان العرب>>"[2].

والمؤكد في هذا المجال هو انتفاع حازم بآراء البلاغيين والعروضيين والفلاسفة، وبالتالي فنظرته إلى دور الوزن في الشعرية، نظرة لا تختلف عن نظرته الإجمالية إلى الشعرية، من حيث ضرورة تعاضدها مع البلاغة والمنطق ، فالوزن لابد أن "تعضده الآراء البلاغية والقوانين الموسيقية ويشهد به الذوق الصحيح".

ولعلنا نجمل هذه المسألة بالتأكيد على أن تصور حازم للأوزان تصور ناضج وكامل، وأن ما "يطرحه حازم- هنا- هو المحاولة المنهجية الوحيدة في التراث لإقامة تصور نقدي

---

[1] أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، ص: 200، 2001.
[*] من هذه التفاصيل ما جاء في مفهوم الشعر لجابر عصفور، من الصفحة 295إلى الصفحة 384، وما جاء في المنهاج نفسه من الصفحة 265 إلى الصفحة 270.
[2] جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 330.

للوزن الشعري، لا يفارق الإطار النظري العام لمفاهيم الشعر. ولقد وصل حازم إلى هذا المستوى بفضل حرصه على مفارقة المفاهيم اللغوية الجزئية عند العروضيين، والإفادة من الأصول النظرية الفنية التي طرحها الفلاسفة في كتبهم المختلفة"[1].

وزبدة القول؛ أن مفاهيم الشعرية بين العلمين تحكمها الخصوصية الثقافية المتباينة زمنيا وجغرافيا أولا، وتحكمها الظرفية العقلية والفكرية التي كانت وراء ظهور عمليهما، وأما مسألة أثر مفاهيم الشعرية الأرسطية في مفاهيم الشعرية الحازمية، فليس هناك إجماع واضح لدى الدارسين للقضية، ومن ثمة فإن" عددا من الأصداء الأرسطية المسموعة في كتاب المنهاج لا تؤكد فكرة" التأغرق" التي سلم بها عدد من الدارسين للتفكير الشعري والنقدي عند العرب قديما. فقد تتكون بعض المتصورات عند المنظرين على تباعد بينهم في الزمان والمكان وفي طبيعة الأشعار التي يتفاعلون معها ويعولون عليها في بناء التصور للظاهرة الواحدة وقد تتكون عندهم ما يمكن اعتباره ضربا من الكليات التصورية على نحو ما يكون عليه الأمر في كليات المنطق والأخلاق والسياسة"[2].

كما يمكننا التنبيه إلى أن ضرورة فهم الشعرية الحازمية منوط بفهم المصطلح الفلسفي في كتب الفلاسفة والمصطلح البلاغي واللغوي عند البلاغيين واللغويين العرب، لاتصال مسائل الشعرية عنده حازم فلسفية وأخري علمية بلاغية، هذا لأنه يسعى لإقامة علم لشعر انطلاقا من فهم الفلاسفة المسلمين للشعرية أرسطو اليونانية من جهة، ومن آراء البلاغة والبلاغيين العرب في التشكيل الشعري والأدبي.

---

[1] المرجع السابق. ص: 332.
[2] أحمد الجوة، بحوث في الشعريات. ص: 173.

خاتمة

هذه الدراسة أوصلتنا إلى مجموعة من النتائج يمكن أن نجملها في الآتي:

أولا- أن موضوع الشعرية ظل خصبا للناقد الأدبي، فهي تمثل قضية لها من خصوصية الامتداد التاريخي والحضور المعاصر، بالإضافة إلى أنها تتسم بالتداخل والتواصل مع العلوم الأدبية والفنية، ومن ثم تصبح وظيفتها توجيه الناقد والشاعر -على حد سواء- إلى قوانين العمل الأدبي، وتوجيه الرسام والموسيقي والنحّات -وغيرهم من أهل الفن- إلى شعريات خاصة بفنهم.

إذ لا يوجد مفهوم قار للشعرية في الحقل النقدي على الرغم من كثرة التعريفات التي قدمت له، إلا أن الأكيد في هذه المسألة ارتباطها منذ أرسطو بالبحث عن أنموذج الإبداع الكامل والممكن، ثم مع بداية الثورة العلمية الأوربية شهد المفهوم توجها علميا أدبيا دقيقا، وذلك بإردافه بالعلم الذي يدرس الأدب، فأصبح موضوع هذا العلم هو الأدب(المقاربة المجردة والباطنية للأدب حسب عبارة تدوروف)، وكانت للتنظيرات التي قدمها ثلة من المنظرين الدور الكبير في إبراز الطبيعة المعرفية للمصطلح، وقد أبان جاكبسون عن مفهوم الوظيفة المهيمنة وعناصر الرسالة اللغوية وغيرها من المفاهيم، إستطاع جون كوهن أن يفرق بين الشعر والنثر انطلاقا من مفهوم الانزياح، وقد أعطى تدوروف للمصطلح بعدا آخر من خلال مفهوم الأدبية أو العلم الذي يدرس الأدب.

وظل التصور العام للمصطلح لدى الباحثين العرب المعاصرين رهين المفهوم الغربي، فما يقوله أدونيس في " الشعرية العربية" لا يختلف عما يقوله كمال أبو ديب في "في الشعرية"، من حيث ارتباطهما بما يقوله المنظرون الغرب وبما يقررونه، وأقصى ما نجده هو إبدال المصطلح الغربي بمقابل عربي، وهذا لا يعني انعدام المفهوم أو ما يقاربه في تراثنا القديم، على مر العصور الأدبية العربية، بل تميز النقد العربي القديم بالبراعة في التنظير لعلم الشعر.

ثانيا- إذا كان ميدان البحث في الشعرية ميدانا ممتدا إلى كثير من المعارف،فقد تطلب ذلك من الشعرية إقامة صلات منهجية ومعرفية مع غيرها من المعارف، وبخاصة اشتراك الشعرية مع اللسانيات في تناول المباحث اللغوية وتطبيق الإجراءات اللسانية في التحليل الأدبي،وبهذا

فقد كان حقل الأسلوبية والبلاغة الأقرب إلى الشعرية، كما كانت علاقتها قريبة من علوم الاتصال والسيمياء.

ثالثا- إذا كانت هذه العلاقات الشعرية المعرفية هي علاقات حديثة، فإن محاولة تأصيل المفهوم ، تتطلب الإحاطة بمفهوم الشعرية عند الأب المؤسس- أرسطو-، ويبدو أن أرسطو قعّد للشعر التمثيلي اليوناني بأجناسه الثلاث(التراجيدي، والملحمي ، والكوميدي) في "فن الشعر" تقعيدا لم يسبقه إليه أحد، وأبان الكتاب عن رؤية عميقة للشعر ولمهمة الشاعر، وقد استقصى الفيلسوف هذا التحليل المعمق من البيئة اليونانية والفن اليوناني، فكان أرسطو في فن الشعر موزعا بين وضع قوانين الأجناس الثلاث، وبين وضع شعرية لجميع الفنون كالرسم والموسيقى والنحت.

ولعل مرد هذا التوزع هو السياق التفصيلي الذي أتى في ضوئه كتابه فن الشعر، فلا يمكن فهمه إلا في إطار محاوراته مع أستاذه أفلاطون، وفي إطار دفاعه عن الفن عموما وعن الشعر التراجيدي خصوصا، وفي الحقيقة أن أفلاطون كان يعتقد أن الفن والأدب هو صورة مشوهة للواقع، لقيامهما على المحاكاة، هذه الأخيرة التي اعتبرها تبعد الفنان عن الواقع بثلاث مرات عنه فالفن، ليس محاكاة فحسب بل هو محاكاة لمحاكاة، ومن هنا كان أرسطو حريصا على تقديم ما للمحاكاة من جانب ايجابي وما للشعر من حقيقة، فقارن عمل الرسام وغيره من أهل الفن بعمل الشاعر، ورأى أن الشعر ليس تشويها للواقع ولا تحريفا له بقدر ماهو تصوير حقيقي لما هو عليه.

وقد أوصلنا البحث إلى إبراز محاور كبرى تدور حولها شعرية المعلم الأول، وأبرز هذه المحاور وأكثرها حضورا مفهوم المحاكاة، فكان الشعر عند أرسطو محاكاة، والفارق بين الذي ينظم في الطبيعة وبين الشاعر ليس الوزن فقط بل المحاكاة، فذو النفوس النبيلة يحاكون الأفاضل من الناس، وذو النفوس الدنيئة يحاكون الأراذل من الناس، كما جعل المحاكاة غريزة فينا بفضلها يتميز الإنسان عن سائر المخلوقات، فالمحاكاة والحكاية من عمل المؤلف، والتعرف والتحول والتطهير منوط بالمتلقي، والحكاية فهي تجسيد لهذه المحاكاة بالأحداث والحبكة، في حين أن التعرف والتحول هو مسار هذه الحكاية ما بين الشخصيات

والأحداث المتغيرة فيها، على أن التطهير هو همزة وصل بين التأليف والتأثير، بين مدى إحكام الصنعة في العمل ومدى تطهيره للمتلقي.

رابعا- إن للأجناس الأدبية حضورا مميزا في شعرية أرسطو، إذ يشكل الجنس الأدبي فيها النموذج والمثال الذي ألهم الدارسين منذ القدم، و قد ظل النظام الإجناسي الذي صاغه الفيلسوف الإغريقي نظاما حيويا، صالح لكثير من الأزمان والآداب، فوضع للشعر الملحمي ما يناسبه من لغة ووزن وشخصيات ومحاكاة، وأعلى من النص التراجيدي وشاعرها هوميروس لما فيهما من وظيفة تطهيرية للمشاهد.

إن النص التراجيدي كما يتصوره أرسطو نص نموذجي بالنسبة للنماذج الشعرية، وبناءا على هذا التصور اعتقد الكثير أن كتاب فن الشعر هو كتاب في التراجيديا وليس في كل أجناس الأدب، وهو نص ذو وظيفة أخلاقية تطهيرية بامتياز، فالشخصيات والبطل التراجيدي هما سبب ما سيؤول إليه المتلقي بعد عرض التراجيديا، وبالتالي فالتراجيديا محاكاة بأشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية.

خامسا- يطالعنا القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عن كشف مميز للشعرية عربية، تعتريها كثير من مظاهر التأثر بشعرية الآخر، ولكنها سرعان ما تتضح للمدقق فيها أنها محاولة أصيلة جادة وفريدة في تراث ضخم، يشتمل مواقف بلاغية وفلسفية وعروضية وشعرية كان لها الأثر البالغ في صياغة تلك الشعرية التي مازال صداها حديثا وإن تقادمت زمنيا.

حيث كان مشروع حازم بحق مشروعا هادفا، أساسه ما أضحى عليه وضع الشعر ومكانه في الحضارة العربية،فقد لاحظ حازم أن هناك من خلط بين الشعر والنظم، فتكلم فيه دون أن يكون له علم بقوانين صناعته، وضياع التمييز بين الشاعر الجيد وغيره من الشعراء، كيف لا والشاعر كان يتنزل في القوم منزلة العالم أو النبي، فانطلق محاولا أن يضع علم للشعر مستفيدا مما قاله الشيخ الرئيس ابن سينا وباقي الفلاسفة المسلمين، مستعينا بتجربته الشخصية وهو الشاعر الأندلسي، واقفا على ما في البلاغة من قوانين لا تقمع الطباع، بقدر ما تساعد على تنمية الملكة الشعرية، فكان من الصعب تمييز ما في منهاجه من البلاغة

والمنطق والشعرية وعلوم اللسان، وهذا وإن دل على شيء فإنما يدل على قدرة صاحبه في الإلمام بمختلف هذه العلوم.

سادسا- لقد راجع حازم كثيرا من المفاهيم التي سادت زمانه، أولها مفهوم الشعر، فالشعرية عند القرطاجني ليس نظم أي لفظ كيف اتفق دون أي قانون أو رسم، إنما للشعرية عند القرطاجني مبادئ وأطر تصنع فرادة القصيدة، وحضيت مسألة الصدق والكذب في المنهاج على اهتمام القرطاجني، لتقاطع التخييل مع الصدق والكذب، واعتبار الشعر كلاما مخيلا لا يراد به الصدق أو الكذب، وتقديم المحاكاة والتخييل كمفاهيم في تعريف الشعر لا يلغي مطلقا أصول الشعر المتعلقة بالوزن والتقفية، فالشعر كلام مخيل مختص في لسان العرب بزيادة الوزن والتقفية.

وحين أنكر القرطاجني على المغالطين في دعوى النظم جهلهم بقوانين الصناعة الشعرية، قدم لنا من القوانين ما تتم به الصنعة، وأول هذه القوانين المحاكاة، فحيثما كانت المحاكاة كانت الشعرية، وكلما جادت المحاكاة جادت النص الشعري، والمحاكاة هي التي تضفي الصفات على الأشياء فتصير القبيح جميلا أو مقبولا، ولأنه أولى أهمية معتبرة للمحاكاة رأينا كيف أكثر من تقسيماتها وتفريعاته، حتى أحالها عملية حسابية منطقية بحتة، وثاني هذه القوانين التخيل والتخييل، فكان قانون التخييل مرتبطا أساسا بالمتلقي، أما التخيل فهو مرتبط بالمبدع أكثر من بقية عناصر النص الأدبي، وثالثها هو الإغراب والتعجيب فيجيء التعجيب في القول المخيل من جهة المحاكاة و التخييل، ومن جهة المحكيات بالأشياء المستغربة والمستطرفة، وإذا جاء التعجيب من الجهتين المذكورتين فإن التعجيب فيها يبلغ غايته القصوى بالتحريك الشديد للنفوس.

وأما العروض فقد كان له نصيب من مراجعات القرطاجني، فقد ربط بين الأوزان والأغراض، وبين البحور وما يليق بها، وهنا اعتبر حازم عدد البحور أربعة عشر بحرا وليس ستة عشر كما قال به العروضيون، وهذه المعرفة المعمقة بالعروض مكنته من إقامة علاقات متعددة بين الوزن وشاعرية الشعراء، وبين الوزن والباعث على تأليف الشعر وبين الوزن والزمن والمكان وغيرها، وبالتالي فإن فقد توخى حازم بمشروعه هذا الكمال والشمول والسعة.

سابعا- لقد وجدنا نقاط كثيرة يشترك فيها أرسطو وحازم على تباعد الزمن بينهما، حيث أن الفيلسوف سعى إلى الدفاع عن دور المحاكاة في الفنون، وتحديدا في الشعر اليوناني، أما القرطاجني فقد ورث عن الفلاسفة المسلمين وعن البلاغين العرب مقدمات عظيمة من شأنها المساهمة في التأسيس لعلم للشعر؛ وهي التي هيأت له وضعية انطلاق، وشفيعنا في هذا إحالاته الكثيرة على شيخه ابن سينا.

ثامنا وأخيرا- إن مسألة التأثر بين الرجلين ليست محل إجماع بين الدارسين، ولعل الذي كون شعرية حازم هو الميراث الفلسفي والبلاغي العربي أولا ثم خصائص الشعر العربي وبلاغته ثانيا، وهذا لا يعني انعدام الاستفادة مطلقا مما قاله المعلم الأول.

الفهارس

أهم المصطلحات الواردة في البحث

Littérarité	الأدبية
Stylistique	أسلوبية
L' ècart	إنزياح(المجاوزة)
Contact	إتصال
L'expressivité	إنشائية
Mètre et Rythme	الإيقاع والوزن
Interprétation	التأويل
Tragédie	التراجيديا
Connaissance et Transformation	التعرف والتحول
Comparaison	التشابه
Catharsis	التطهير
Contradiction	التضاد
équivalence	التماثل
Genus	الجنس
Conte	الحكاية
Discours	الخطاب
Message	الرسالة
Contexte	السياق
Sémiologie	السيمياء
romantisme	الشاعرية
Poetique	الشعرية
Code	الشفرة
Poésie dramatique	الشعر التمثيلي

Poésie lyrique	الشعر الغنائي
Canal	القناة
Parole	الكلام
Comédie	الكوميديا
Plaisir	اللذة
Langage	اللسان
Langue	اللغة
Culturalisme	المثاقفة
mimesis	المحاكاة
Distinateur	المرسل
Distinataire	المرسل إليه
Barème	المعيار
Épopée	الملحمة
l'axe de combinaison	محور التأليف
l'axe de séléction	محور الاختيار
Style comparé	المنهج المقارن
la cohérence	النسق
Species	النوع
Fonction expressive	الوظيفة التعبيرية
Fonction conative	الوظيفة الافهامية
Fonction référentielle	الوظيفة المرجعية
Fonction phatique	الوظيفة الانتباهية
Fonction Lexème	الوظيفة المعجمية

قائمة المصادر والمراجع

أولا-المصادر

- أرسطو طاليس:

* فن الشعر، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت(د. ت).

* كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثه ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية الدكتور شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م.

- أفلاطون، الجمهورية، دراسة وترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1974م.

- الجرجاني؛ عبد القاهر ، دلائل الإعجاز، تحقيق د محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1995م.

- قدامة؛ بن جعفر ، نقد الشعر، تحقيق س أ بونيباكر، لندن، 1952م.

- القرطاجني؛ أبو الحسن حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، ط2، 1981.

- المقري؛ أحمد بن محمد التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968م.

ثانيا- المراجع

- أدونيس؛ علي أحمد سعيد، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م.

- إبراهيم؛ عبد العزيز ، شعرية الحداثة دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.

- بوحوش؛ رابح ، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة عنابة(د. ط، د ت).

- بوخاتم؛ مولاي علي ، مصطلحات النقد العربي السيمياءوي الإشكالية والأصول والامتداد، إتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005م.

- الجوة؛ أحمد ، بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات، مطبعة التسفير الفني، صفاقص تونس، 2004م.

- الجوزو؛ مصطفى ، نظريات الشعر عند العرب(الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1988م.

- حمودة؛ عبد العزيز ، المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، جمادى الأولى1422هـ، أغسطس2001م، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت.

- أبو ديب؛ كمال ، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية،ط1، 1987.

- بن ذريل؛ عدنان ، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.

- بن الشيخ؛ جمال الدين، ترجمة مبارك حنون محمد الولي محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1996م.

- عباس؛ إحسان ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني إلى القرن الثامن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1971م.

- عثمان؛ أحمد، الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا، سلسلة عالم المعرفة، مايو 1984م، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت.

- عصفور؛ جابر:

* الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط3، 1992م.

* مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط5، 1995م.

- الغذامي؛ عبد الله ، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م.

- فضل؛ صلاح:

* بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، أغسطس آب 1992م، الكويت.

* شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع. ط1، 1990.

- الكبيسي؛ طراد، في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2004م.

- الكواز؛ محمد كريم ، البلاغة والنقد المصطلح النشأة والتجديد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2006م.

- مصلوح؛ سعد ، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل، عالم الكتاب، القاهرة، ط1، 1980م.

- مطلوب؛ أحمد، مناهج بلاغية، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1973.

- مفتاح؛ محمد ، مشكاة المفاهيم النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط1، 2000م.

- موافي؛ عثمان ، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية مصر، 2005م

- أبو موسى؛ محمد محمد ، تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني المتوفي 284هـ، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 2006م.

- ناظم؛ حسن، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط1، 1994م.

ثالثا- المراجع المترجمة

- أوستن وارين، مفاهيم نقدية، ترجمة جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، فبراير 1987م، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت.

- أوستن وارين ورينى ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

- تدوروف؛ تزفيطان ، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987م.

- شيفر؛ جان ماري ، ما الجنس الأدبي؟، ترجمة غسان السيد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.

- فيتور؛ كارل وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، النادي الثقافي، جدة، ط1، 1994م.

- كوين؛ جون ، بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1993م.
- ميرنشت؛ مولوين و ليتنش؛ كلود، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة علي أحمد محمود، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يونيو 1987م.
- ياكبسون؛ رومان ، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي مبارك حنوز، دار توبقال، المغرب، 1988م.

رابعا- المعاجم والقواميس

- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، (د.ت).

خامسا- المجلات والدوريات

- عالم الفكر. المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ع/1، 2، يوليو/سبتمبر، أكتوبر/ديسمبر 1994م.
- مجلة الموقف الأدبي، العددان414 تشرين الأول 2005م، إتحاد الكتاب العرب، دمشق.

سادسا- المقالات المأخوذة من مواقع الانترنت

- محمد الولي، ثلاث لحظات في تاريخ الشعرية أرسطو حازم وجاكبسون :
www.alimbaratur.com بتاريخ : 28 جوان 2006م.
- محمد القاسمي، الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية:
www.fikrwanakd.aljabriabed.com. بتاريخ : 28 جوان 2006م.
- محمد القاسمي، الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي:
http ://membres. Lycos.fr بتاريخ : 28 جوان 2006م.
- تزفيطان تدروف الأجناس الأدبية مأخوذ من كتاب:
Tzvetan Todorov, osmald Ducrot, dictionnaire encyclopedique des sciences du langages, edition du seuil 1972, p : de193 a 201.
قام بترجمة النص المأخوذ من هذا الكتاب جواد الرامي في موقع:
Fikrwanakd. Aljabiabed. net بتاريخ: 30 جانفي 2008م.

- جان ماري كلينكينبرغ: من الأسلوبية إلى الشعرية، تقديم وترجمة: فريدة الكتاني:
www.fikrwanakd.aljabriabed.net بتاريخ : 30جانفي 2008م.
- بول ريكور، البلاغة والشعرية والهرمينيوطيقا، ترجمة: مصطفى النحال(ألقى الفيلسوف "بول ريكور" هذه الدراسة في شكل محاضرة سنة 1970، وذلك خلال تكريم البروفسور شايم بيرلمان بمعهد الدراسات العليا ببلجيكا). من موقع:
Fikrwanakd.aljabriabed.net بتاريخ : 30جانفي 2008م.

فهرس الموضوعات

الفصل الثالث

***المؤتلف والمختلف بين شعرية أرسطو وشعرية حازم**

الفهارس

لا تسعى هذه الدراسة إلى مساءلة التراث العربي بثقافة الغربي، بقدر ما تحاول أن تحاور الثقافتين الغربية والعربية بما يعتبر تراثي؛ فهي من قبيل قراءة التراث للتراث أي ما يسميه محمد عابد الجابري بـ"التتريث" ، فهذه الدراسة في أساسها محاورة للتراث العربي واليوناني بحثا عن تأصيل مفهوم الشعرية أولا، ثم محاورة للتراث العربي ممثلا في حازم وكتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، إثباتا للتميز العربي القديم في صياغة علم للشعر ثانيا، وأخيرا هي نظرة في مسألة الأثر الأجنبي (اليوناني تحديدا) في البلاغة والنقد العربيين، ومحاولة الوقوف على فضاء التأثير والتأثر بين حازم وأرسطو، وفق المنهج المقارن وبالضبط منهج المدرسة الفرنسية، من خلال مدونتي فن الشعر و منهاج البلغاء وسراج الأدباء، انطلاقا من أن كتاب فن الشعر لأرسطو كتابا مؤسسا للشعرية، وكتاب حازم القرطاجني كتاب في البلاغة المعضودة بالأصول الفلسفية والمنطقية.

Cette étude ne cherche pas la responsabilité de la culture arabe du patrimoine de l'Ouest, en ce qui tentent de dialogue des cultures et de l'Ouest est le patrimoine arabe; lire comme patrimoine patrimoine, la soi-disant Mohammed Abid al-Jabiri, le "Alttrit" Cette étude essentiellement des entretiens avec le patrimoine arabe et en grec de recherche Le concept de la poésie arabe d'abord, puis parler à des représentants des pays arabes dans le patrimoine de l'entreprise et la Plate-forme Rhetoricians livre des écrivains et Siraj, la preuve de l'excellence dans la formulation de l'ancien arabe était au courant de la deuxième, et enfin, à examiner la question de l'impact de l'étranger (en particulier grec) dans les pays arabes rhétorique et la critique, et essayer de se tenir debout sur l'espace impact La vulnérabilité d'une entreprise et d'Aristote, d'après la méthode comparative et l'approche exacte l'école française, par l'intermédiaire de mon art de la poésie et la Plate-forme Rhetoricians Siraj et des écrivains, fondée sur l'art de la poésie d'Aristote livre fondateur de la poésie livre, un livre dans le livre Alqirtagni entreprise Almedodp rhétorique philosophique et logique des actifs.